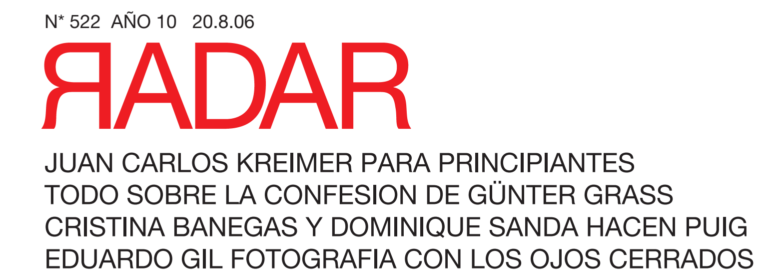
N° 522 AÑO 10 20.8.06



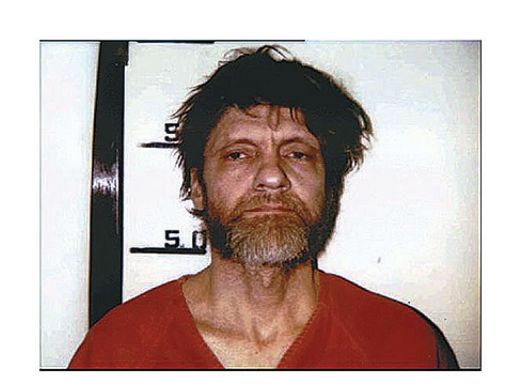
JUAN CARLOS KREIMER PARA PRINCIPIANTES
TODO SOBRE LA CONFESION DE GÜNTER GRASS
CRISTINA BANEGAS Y DOMINIQUE SANDA HACEN PUIG
EDUARDO GIL FOTOGRAFIA CON LOS OJOS CERRADOS

C11NE

LAS PELICULAS SOBRE EL 11-S



vale decir



Noticia bomber

Entre 1978 y 1996, cuando el FBI logró atraparlo, Theodore Kaczynski, el famoso Unabomber, envió por correo veintitrés bombas artesanales a diferentes universidades y empresas informáticas acusando al desarrollo tecnoeconómico de destruir el mundo. Ahora, un juez norteamericano dio a conocer un fallo inédito: sus objetos serán subastados por Internet con el objetivo de recaudar fondos destinados a sus víctimas. Entre esos artículos personales se encuentran más de 20 mil páginas de diarios personales, en los que documentó su rechazo al mundo, ropa y centenares de libros. También serán subastadas alrededor de 40 mil páginas manuscritas que incluyen varias versiones de su "manifiesto", donde detallaba su impulso de matar y una redacción meticulosa de su campaña bombardera. Lo único que no será subastado, por obvios motivos, son los diagramas y recetas para hacer bombas. De todas maneras, piensan recaudar 15 millones de dólares.



Un momento de estupidez

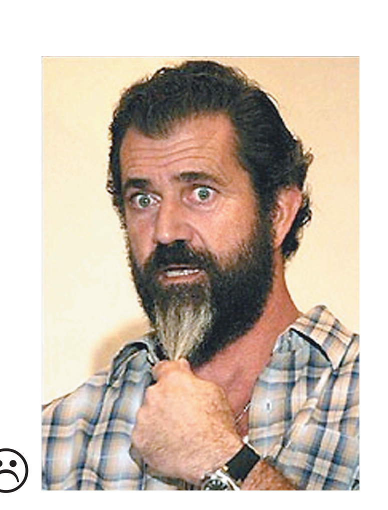


Mel Gibson no está solo luego de su papelón público: tiene el apoyo de su colega Patrick Swayze, quien lo defendió diciendo que se debe "permitir un momento de estupidez". De alguna manera Swayze debe sentirse identificado con este momento que está pasando Gibson, ya que él también protagonizó un incidente con alcohol de por medio. En el 2000 el actor de *Dirty Dancing* estrelló su aeroplano en Arizona y les pidió a los tres testigos del hecho que lo ayudaran a deshacerse de la caja de cervezas que llevaba con él. Después del incidente Swayze desapareció por algunas horas hasta que caducara el tiempo legal para realizar una prueba toxicológica. Gracias a esta maniobra del actor los investigadores sólo pudieron determinar que la posible causa del accidente era la debilitación del piloto por "efectos acumulativos de monóxido de carbono emanados por el extractor del motor y pérdida de presurización de la cabina". Si bien Swayze no fue condenado por el hecho, sí fueron arrestados los tres obreros que lo ayudaron con el alcohol, por falso testimonio.



Suena tremendo

Mientras los ringtones musicales para celulares siguen en pleno auge, hay quienes no se conforman y optan por otro tipo de audios. Es así como el actor Mel Gibson ha incursionado, infelizmente, en el mundo de los ringtones. Hace unos días la estrella de Hollywood protagonizó un escándalo al hacer comentarios antisemitas después de ser arrestado por manejar ebrio a 160 km/h por las calles de la ciudad norteamericana de Malibú. Luego de dejar bien en claro que él es "el dueño de Malibú", y entre varios insultos hacia los policías, dijo que "los judíos son los responsables de todas las guerras del mundo". Gracias a sus problemas con el alcohol, en este momento sus declaraciones son parte del mundo de los ringtones, se pueden oír y bajar al celular desde el site



http://store.oasysmobile.com/store/itemdetail?item_id=255238. ☹

---

yo me pregunto: ¿Por qué las mujeres se ponen tanta crema?

Porque así resbalan mejor en la cinta del en-cremadero.
Club de las en-cremadas de Chacarita

Para que ni ellas se reconozcan en el espejo.
Félix Le Cornudó, de Villa Insuperable

Para que entre mejor... la edad.
Dorian Vaseline Grey

Para ser impermeables a la baba masculina.
Boludiosa Total

Crema..., cremita..., violeta te voy a dejar
Rul neco55

Porque el chocolate no les va...
Daño niño

Porque es más barato que una cirugía
Doctor Jury de Barracas

Para que las coman
Lemon Pai

Para entrar en el merengue
El cheff de Barracas

Porque todo les resbala
Tobogán de Barracas

Para ser la frutillita del postre
Dúo dinámico

No sé... ¡Pensar que a mí me gustan tanto con dulce de leche!
Joe el Libidinoso del sur

Para "cortar" la vejez.
Las cafeinómanas de Santa Fe

Para que nos resbalen los problemas.
La untable

¿Crema? ¡Bordó se van a poner si las agarro yo!
El Utópico

Porque algunas son frutillas, otras flan... y hay otras que son pescados... pero igual se ponen.
El Gato Lucas

Porque si se la pusieran los hombres les diríamos maricones.
La Chuchamoja (Políticamente incorrecta)

Para estar más dulces.
El Chan Tilly

---

para la próxima: ¿Por qué el que se muere "la palma"?

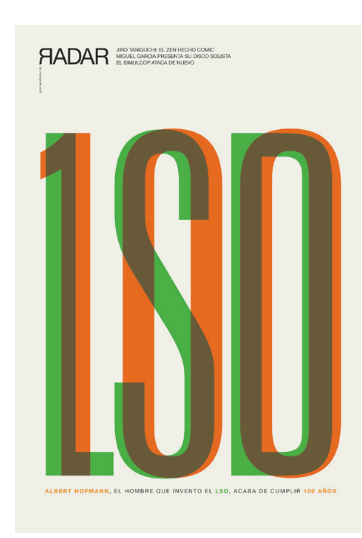
Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar

1996-2006

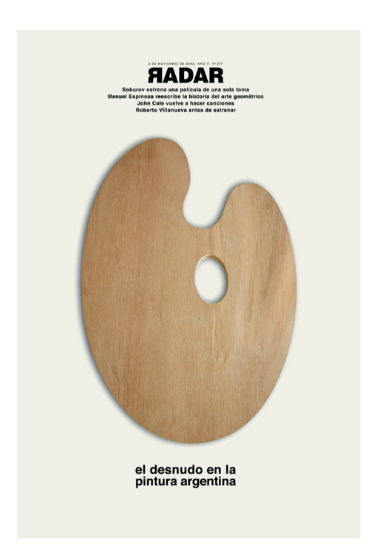
Radar cumple 10 años

La primera tapa:
18 de agosto de 1996.









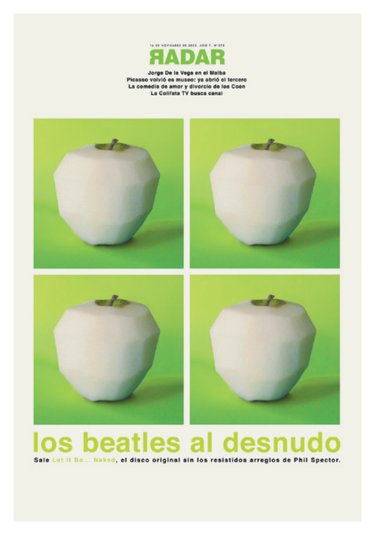












sumario

4/7
El cine del 11-S

8/9
Todo sobre la confesión de Günter Grass

10/11
Agenda

12/13
Juan Carlos Kreimer para principiantes

14
Uno de los mejores discos del jazz

15
Lisa Kudrow: el regreso será terrible

16/17
Eduardo Gil y sus fotos de ojos cerrados

18/19
Inevitables

20/21
Banegas y Sanda hacen Puig

22/23
El fenómeno de los médicos en la TV
F.Mérides Truchas XL

24
Fan: "Eleonor Rigby" por Víctor Heredia

25/27
Los cuentos completos de Héctor Tizón

28/29
Némirovsky, Mandrini, Debord

30/31
Los Extranjeros: Murakami y Reynoso
Cine argentino
Volvió: los ensayos de Stevenson.

CAJA NEGRA

Tras cinco años de desconcierto y titubeos, Hollywood empieza a procesar artísticamente los atentados del 11 de septiembre. En las próximas semanas, llegan a la Argentina de manera simultánea dos películas emblemáticas: Las Torres Gemelas de Oliver Stone y Vuelo 93, un docudrama dirigido por un inglés que es celebrado unánimemente por la crítica norteamericana como la película más importante del año. A continuación, un mapa de las películas sobre el 11-S: de los documentales conspirativos a los dramas humanos, pasando por la respuesta al enigma de cómo asimilaría el cine el desafío estético que significaron aquellos atentados.

"Fue como una película." Esa es una de las frases que más se dijeron inmediatamente después del atentado contra las Torres Gemelas. La espectacularidad de las imágenes en directo para todo el mundo, y luego repetidas las 24 horas, había superado a Hollywood en su propio terreno. Contra todo lo que imaginaba cualquier cultor de teorías conspirativas, la revolución había sido efectivamente televisada, aunque no era la clase de revolución que tantos desearon y temieron durante tanto tiempo. Pero no iba a pasar mucho tiempo hasta que la sociedad que supo hacer del arte un espectáculo se empezara a preguntar cómo procesar esa derrota estética, cómo pasar de la información a la creación. En otras palabras, cómo hacer una película sobre los atentados, cómo destilar el peso simbólico de esas imágenes. No porque fuera imposible filmar semejantes escenas: es justamente con aviones secuestrados y edificios derrumbándose –entre otras cosas– que se fue construyendo hacia fines del siglo pasado el imperio de las superproducciones de Hollywood. El desafío exigía dar cuenta de una trama política e histórica debajo de la superficie espectacular de las imágenes que la mayoría de los espectadores norteamericanos desconocen.

Las primeras reacciones son anecdóticas pero elocuentes: antes que ponerse a tono, lo primero a lo que atinó Hollywood fue a borrar las Torres Gemelas de su presente. De un día para el otro se sacaron de circulación los avances de *El Hombre Araña*, en que el enmascarado colgaba de su tela con las Torres en el fondo –las imágenes se vieron después, pero con los edificios cuidadosamente borrados de la imagen–. Y también desapareció de los halls de los cines el afiche de *Hombres de negro II*, donde Will Smith y Tommy Lee Jones estaban de pie cada uno con una Torre detrás.

Pero eso era sólo una manera de ganar tiempo. Mientras el resto de las artes reaccionaba, cada una a su manera –libros como *Sábado* de Ian McEwan, el single "American Life" de Madonna, la canción "Let's Roll" de Neil Young, el disco *The Rising* de Bruce Springsteen, la serie *24*, impensable antes de los atentados–, Hollywood parecía paralizado. Es cierto que el documental periodístico de Michael Moore *Fahrenheit 9/11* se llevó un Oscar, pero no fue una respuesta de la corporación de Hollywood, sino una acción militante del periodista opositor más famoso, avalada por el ala demócrata de Los Angeles. La otra película que vimos en el cine fue el film colectivo *11 de septiembre*, once cortos conceptuales (todos duraban 11 minutos, 9 segundos y un fotograma) de directores como Ken Loach, Amos Gitai, Alejandro González Iñárrirtu, Shoei Imamura, Mira Nair y Sean Penn, el único norteamericano. Pero este ensayo estaba financiado por productoras independientes internacionales –en algunos casos de los propios directores– y no se difundió en Estados Unidos.

Tuvieron que pasar cinco años y dos guerras para que llegase el momento. A partir de este fin de mes llegan las primeras películas del 11-S. Por un lado *Las Torres Gemelas* de Oliver Stone, en la que el adalid de las teorías conspirativas no se atreve a imaginar una que esté a la altura de su *J.F.K.* y se queda con la historia de vida.

La que llega anunciada como la película más importante del año es *Vuelo 93*, el primer gran docudrama hollywoodense sobre el 11-S, que parece ofrecer por fin una respuesta artística a los atentados. Una respuesta parcialmente hollywoodense, hay que decir, ya que una de sus productoras es británica, al igual que su director, Paul Greengrass, y la película se rodó en los estudios Pinewood, en Londres. Greengrass se hizo conocido internacionalmente hace unos cuatro años, cuando su película *Domingo sangriento* se llevó el premio mayor (compartido) en el Festival de Berlín. *Domingo sangriento* narraba, con una crispada cámara en mano, la masacre que tuvo lugar en 1972 en la ciudad de Derry (norte de Irlanda), a manos de tropas inglesas. Con la firme intención de reconstruir de manera lo más realista posible la tragedia, Greengrass volvió a recurrir al pulso nervioso y la tensión creciente que ya le habían provisto la cámara montada al hombro; ciñó toda su narración al "tiempo real" de los hechos, armó un reparto de actores totalmente desprovisto de estrellas y de rostros mayormente desconocidos, y limitó prácticamente toda la acción a dos únicos espacios físicos: el interior del Boeing 757, es decir, del vuelo 93 de United Airlines que salió de Newark, Nueva Jersey, en la mañana del 11 de septiembre y que nunca alcanzó su destino en San Francisco; y la torre de control de Cleveland, Ohio, a la que respondía dicho vuelo.

La crítica norteamericana, que la elogia casi unánimemente (la mayoría de los medios influyentes la calificaron con un 10), insiste en que no hay política en *Vuelo 93*, sino un retrato desesperado de los eventos a escala humana. Es cierto que no hay agentes de gobierno ni intrigas de Capitolio; en ese sentido no encuadra dentro de las reglas del thriller político. Pero esa concepción explícita sólo responde a una acepción estrecha de lo político en el cine en Estados Unidos. El registro de Greengrass es mucho más sutil. Si bien lo más promocionado –quizá por el impacto emocional– es la reconstrucción de lo que sucedió dentro del avión (que el director elabora como una suerte de *non-fiction*), la mitad de la película transcurre en tierra. Y esas escenas de los controladores aéreos, civiles y militares, son la punta del iceberg de un ominoso trasfondo político que Greengrass recrea con naturalidad no militante: llamados urgentes a una cadena de mando que desemboca en un presidente que no aparece, órdenes que no llegan y funcionarios de bajo rango que resuelven la crisis más importante de la historia como mejor les parece; todo esto retrata una sensación de acefalía en la primera potencia mundial que es tanto o más vertiginosa que los trágicos sucesos sobre el avión.

Es como si la prensa norteamericana quisiera ser tan correcta como los reportes de la Comisión 9/11: es comprensible que a ellos les impacte la escala humana, sobre todo teniendo en cuenta que hace cinco años que están lidiando con la escala histórica de un hecho tan traumático; pero *Vuelo 93* es mucho más que el relato de heroísmo y capacidad de organización de ciudadanos anónimos, un homenaje al espíritu pionero norteamericano. La inteligencia de la película hace que esta lectura sea posible, e incluso puede considerarse como una metáfora de la reacción de todo el país. Pero leyendo entre líneas, *Vuelo 93* es una película sobre el desconcierto, la vulnerabilidad que genera la sorpresa en un mundo hasta entonces previsible, sobre qué decisiones deben tomarse cuando algo aparentemente muy sólido se derrumba y hay que refundarlo. Y ésta es quizá la mayor metáfora política posible sobre lo que hoy está sucediendo en Estados Unidos, y en el mundo. R

PRODUCCION PERIODISTICA Y TEXTOS: JUAN IGNACIO BOIDO, MARIANA ENRIQUEZ, MARIANO KAIRUZ Y MARTIN PEREZ

6 PREGUNTAS AL DIRECTOR

1.¿Por qué eligió filmar ese vuelo y no uno de los que se estrellaron contra las Torres Gemelas?

–Debido a dificultades rutinarias del control del tráfico aéreo, por completo ajenas a los atentados, el vuelo 93 despegó con una demora de 40 minutos. Así que para el momento en que lo secuestraron, el 11-S ya había prácticamente terminado. Había pasado media hora desde el ataque a las Torres. Faltaba un minuto para que el vuelo 77 se estrellara contra el Pentágono. Por esas vueltas del destino, los 44 pasajeros a bordo de ese avión fueron las primeras personas de nuestro mundo actual, el mundo posterior al 11-S, e hicieron frente a nuestra disyuntiva, a la decisión de "¿qué es lo que vamos a hacer?". Uno puede darse el lujo de no decidir, pero ellos no: o no hacían nada y morían, o contraatacaban y corrían el riesgo de morir. Así que me parecía posible ver todo el ADN de nuestros tiempos en ese episodio. En última instancia, estamos luchando por el control de nuestro mundo con una banda de fundamentalistas altamente motivados. ¿Qué hacemos para solucionar ese problema?

2¿Qué relación tuvo con las familias de los pasajeros?

–Siempre he creído que si uno quiere entender la violencia política, debe hablar con los familiares de las víctimas. Son un grupo muy diverso, con todo tipo de opiniones políticas y religiosas. No están de acuerdo sobre a dónde nos dirigimos en el mundo post 11-S. Pero hablar con ellos permite ver las opiniones a través del prisma de la humanidad. Por ejemplo, David Beamer, el padre de Todd. Es un hombre encantador. Y para él el vuelo 93 es la primera batalla de una nueva guerra. Otras familias se oponen a lo que ha ocurrido en los últimos cinco años, y creen que el vuelo 93 debería haber sido un testamento para la no-violencia. Al escucharlos, uno ve la poderosa fuerza moral de sus argumentos. Pasar algo de tiempo con estas personas es sentir ese debate que todos estamos teniendo, pero en un nivel verdaderamente humano.

3¿Cómo hizo para saber que filmaba algo parecido a lo que sucedió en realidad?

–La gente siempre pregunta: ¿lo ha inventado? No. Los actores no inventan las cosas, tienen una capacidad increíble para liberar verdades creíbles. A veces, decían exactamente lo mismo que dijeron los pasajeros del avión, según lo sabemos por entrevistas con las familias. Otras, trabajábamos todos juntos en el avión de verdad en el que filmamos, en los estudios de Pinewood. La mitología del vuelo 93 de United dice que los pasajeros empujaron el carrito por el pasillo, pero eso no pudo haber ocurrido nunca. En el Boeing de Pinewood, con carritos verdaderos y azafatas verdaderas y pilotos de United, de frente a dos tipos, nos encontramos acorralados. Entonces uno dice: "¿Qué harías si creyeras que ese tipo tiene una bomba y que está a punto de estrellar el avión contra un edificio, y la única posibilidad que te quedara fuera atacarlo? ¿Te pondrías atrás de un carrito y tratarías de empujarlo por el pasillo?". Imposible. El carro golpearía acá y allá. Cualquier azafata te va a decir que llevarlos y traerlos es una pesadilla, mucho más empujarlos. ¿O buscarías al tipo más grande y más fuerte para que se abalanzara sobre ellos, porque eso llevaría dos segundos? A lo largo de la filmación, uno hace mil consideraciones como ésa, y al final tiene en sus manos una película y dice: es nuestra versión de los hechos pero creemos en ella. No puedo probarlo, pero estoy seguro de lo que *no* ocurrió.

4. ¿Qué responde a quienes aseguran que todavía es demasiado pronto para filmar sobre esos hechos?

–¿Cuándo es el momento adecuado? No creo que haya una respuesta sencilla. Creo que los familiares han dicho que sí: "¿Es demasiado pronto?" es una pregunta que ellos nunca me hicieron. Por otro lado, ¿qué querría decir que es demasiado pronto? ¿Que los diarios, las revistas, la televisión e Internet pueden discutir el 11-S, pero las películas deberían mantenerse al margen?

5. ¿Cómo quiso retratar a los secuestradores?

–Quería que los secuestradores fueran reales. Quería que fueran pequeños, inconspicuos y corrientes, y a la vez peligrosos, letales y aterradores. Hubo dos secuestros ese día: el secuestro de gente inocente y los cuatro aviones, pero también el secuestro del Islam por parte de un grupo de jóvenes extremadamente fervorosos, devotos e ideológicamente confundidos que cuando mataron, lo hicieron en nombre de su dios. Esa es una elección que hicimos y, basados en grabaciones aparecidas después, sabemos que lo hicimos bien.

6. ¿Qué piensa de las teorías conspirativas alrededor del vuelo 93?

–Lo que tienen las teorías conspirativas es que tienden a ser bastante reconfortantes de una manera extraña, porque reducen el mundo a una serie de proposiciones simples con villanos que cambian la historia. ¿No sería todo más fácil si las teorías conspirativas fueran verdaderas? Pero no lo son. El mundo es, de hecho, aterradoramente más complejo.



El 11-S de Oliver Stone

Cuando se difundió la noticia de que Oliver Stone era el director elegido para llevar adelante *World Trade Center*, la película de los estudios Paramount sobre el 11 de septiembre, hubo una conmoción general. ¿Qué teoría conspirativa iba a ejecutar el especialista en la materia? Después de todo, tenía el caso perfecto: pocos eventos justifican más la paranoia que el ataque a las Torres Gemelas; de hecho, las ideas conspirativas quizá sean las más adecuadas a la realidad. Y cuando Stone no se basó en la conspiración (*J.F.K.*, incluso *Alexander*), se encargó de la denuncia social y política (desde *Asesinos por naturaleza* hasta *Nacido el 4 de Julio, Pelotón* y *Salvador*). De modo que era de esperar una película donde el director recargara las tintas con toda su agenda, sobre todo teniendo en cuenta que en los últimos años realizó para HBO películas basadas en entrevistas con Fidel Castro y Arafat, y que el establishment de la derecha norteamericana lo considera la bestia negra de izquierda, más temible aún que Michael Moore.

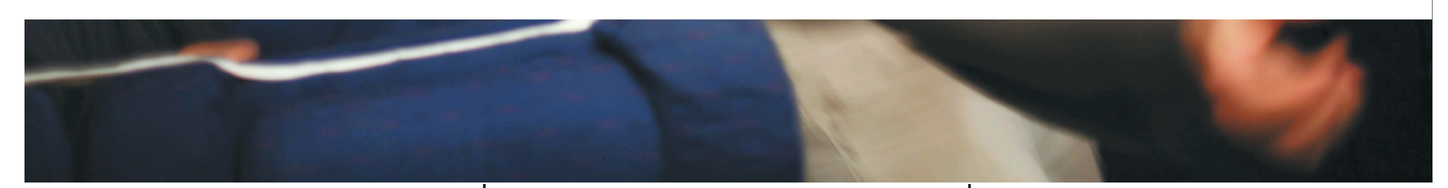
Pero Stone sorprendió a todos con una película que los críticos especializados definen como "patriótica y populista". Se basa en la historia real de dos policías, John McLoughlin (Nicolas Cage) y Will Jimeno (Michael Peña), que quedaron atrapados bajo los escombros en las Torres Gemelas cuando fueron a hacer su trabajo, y que fueron rescatados un día después. La experiencia del desastre es así subjetiva, y metafórica: parálisis y desesperación, y la claustrofobia de estar atrapado bajo algo demasiado "pesado". La acción se mueve entre los dos hombres enterrados vivos y la angustia de sus familias fuera; y el gran final, el rescate, es realizado por un ex marine llamado Staff Sergeant (Michael Shannon) que luego, según se sabe y hace constar la película, sirvió dos años en Irak. Éste es un punto que hizo enojar mucho a los liberales, porque Stone estaría así perpetuando la mentira justificatoria de la invasión a Irak, que relaciona a Al Qaeda con Saddam Hussein. Stone explica así la ausencia de política en una película que es sobre todo una historia de supervivencia y fraternidad: "No hay terrorismo porque ese día nadie sabía cuál era el origen del ataque".

World Trade Center es una película que Stone hizo por encargo, con guión de Andrea Berloff, lo que puede explicar su conversión. Aunque quizá también, y por qué no, se quiere reivindicar como un director eficiente, un buen soldado que puede tomar cualquier material y dejar sus opiniones de lado en beneficio de los deseos del estudio. Para promocionar *WTC*, Paramount contrató a la empresa de marketing Creative Response Concepts, especializada en difundir material entre organizaciones conservadoras, y famosa por ser la responsable de difundir el pasado de militante antibelicista del candidato demócrata John Kerry, cuestión que fue un duro golpe para su campaña. Paramount declaró: "Contratamos a la firma sin pensar en quién dirigía la película, porque tiene fuertes elementos de fe cristiana y el retrato de hombres sacrificándose por los demás. Es decir, la definición del patriotismo". Ⓡ



¿Necesitamos ver esto?

El promedio de las críticas norteamericanas a *United 93* es casi perfecto. Fueron contadas en las que asomaron reparos, y ésta es la única lapidaria. Vale la pena leer sus vitriólicos argumentos.



POR MATT ZOLLER SEITZ

La frase no oficial del 11 de septiembre fue "Nunca olvidaremos" pero esta película, dedicada a todos los que murieron, está irónicamente diseñada para borrar todo excepto los cien minutos más intensos del 11 de septiembre. Por eso, no parece sorprendente que la película anterior de Greengrass, *La Supremacía Bourne*, fuera un film de acción sobre un asesino amnésico entrenado por el gobierno. Esta nueva película es una especie diferente de agente amnésico. Es propaganda producida por y para el maleable centro de la psique norteamericana, un lugar donde las tendencias políticas son de juguete.

El tono de la película, que va de sombrío a desesperante, nunca sale de la banda emocional de un servicio funerario. No hay un solo paso en falso creativo, sino que todo combina para formar una salvaje experiencia de montaña rusa de la psique.

El triunfo del film es totalmente visceral, y también lo es su campaña promocional. En una proyección de prensa reciente redujo a las lágrimas a los críticos más duros. Algunos de ellos se fueron directo a sus oficinas a escribir exaltadas reseñas, y no puedo culparlos.

Escribir sobre la película justo después de verla debe ser para un crítico el equivalente de escribir el informe de un accidente tras ser arrancado de entre la chatarra. No se puede decir otra cosa más que: "Eso fue intenso" y "Estoy feliz de que haya terminado", las mismas cosas que uno diría después de salir mareado de la atracción del parque temático más infernal de todos los tiempos.

Por supuesto, es intensa. Retuerce el corazón en un puño, despierta las memorias sensoriales del 11 de septiembre y las especulaciones sombrías sobre los últimos momentos del vuelo 93 mientras te manda a casa sin un rasguño.

Cualquiera que niegue su poder está mintiendo. Pero cualquiera que justifique ese poder sobre bases estéticas está perpetrando una mentira aún mayor.

United 93 es pasmosa precisamente porque es tan terriblemente neutral y no asume ningún riesgo político, y tan discretamente circunscripta a su línea temporal (cerca de dos horas de tiempo real). Es la película del Oscar como instrumento brutal, tan limpiamente diseñado como un martillo. Su fuerza emocional es un golpe al cráneo que temporariamente hace olvidar cualquier opinión en tiempo presente que se pueda tener sobre el estado político y moral de Estados Unidos y el mundo después del 11 de septiembre.

Greengrass es un ex documentalista de la BBC cuyas realizaciones dramáticas son escenificaciones preparadas como eventos en vivo, y cubiertas desde todos los ángulos posibles. Pero mientras las otras realizaciones de ficción de Greengrass –*Domingo Sangriento* y *La Supremacía Bourne*– se arraigaban en las técnicas del documental, ésta última resulta marinada. Con su nerviosa cámara en mano, sonido sucio, edición envolvente, diálogo funcional y actuaciones naturalistas (con algunos participantes "reales" recreando los peores momentos de sus vidas), *United 93* es un documental con actores, una recreación como película *snuff*. Imaginen que la violación en *Acusados* o la masacre en la granja de *Capote* se estiraran hasta lograr el tiempo de un largometraje y después se fundiera a negro y entraran los títulos.

En la previa al lanzamiento nacional de la película, dos preguntas aparecían en todo tipo de artículos periodísticos: "¿Es demasiado temprano para una película como ésta?" y "¿Necesitamos ver esto?". Las respuestas son, respectivamente, no y claro que no.

Su poder para inducir el olvido –para neutralizar el pensamiento crítico y amplificar la emoción– la convierte en un matrimonio a punta de pistola de película prestigiosa con baratija de explotación, un casamiento cuyo hijo es propaganda inadvertida. *United 93* es un acto de recordación que en última instancia logra el efecto opuesto: "Olviden todo el malestar de estos últimos cinco años", le dice la película a la audiencia. "Siéntense y experimenten el terror, la confusión y el desesperado heroísmo del vuelo 93. ¿Qué? ¿Ya se olvidaron de Bin Laden?"

En contraste con otras narrativas heroicas del 11 de septiembre –que se ocupan casi exclusivamente sobre el rescate, no el combate, y están llenas de tristeza, no importa cuál sea el resultado– la historia del vuelo 93 tiene una cualidad básica que uno no espera de cualquier película, sino de un film de Hollywood comercialmente viable: una línea claramente definida de acción que hace clímax cuando se vence al mal. Vista a través de los ojos amargos de un productor de Hollywood, hicieron lo que tiene que hacerse en una película taquillera sobre un ataque a Estados Unidos: se unieron y pelearon con el enemigo.

No es extraño que la industria del entretenimiento esté tan ansiosa de recrear —bueno, lo diré finalmente, de explotar— esta historia. Cuando se le quita al film la pátina de empatía humanista, uno se queda con dos horas de un descendiente moderno de las primeras películas comerciales que llevaron a la gente a los nickelodeons hace un siglo. No es un drama, sino un espectáculo con gusto a drama. No hay personajes en el sentido usual, sólo ansiosas piezas de ajedrez cuyos movimientos en la pantalla borran cinco años de discusión nacional y nos devuelven a un espacio mental de luche o vuele.

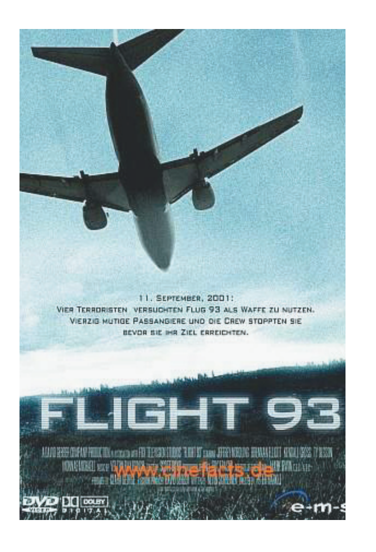
Sucede que ésta es la única especie de película sobre el 9/11 que se puede hacer dentro del sistema de Hollywood sin recurrir a la metáfora (como hizo Spielberg en *La guerra de los mundos* y *Munich*). Oliver Stone, que fue efectivamente puesto en una lista negra por hacer películas explícitamente políticas después del fracaso comercial de *Nixon* en 1996, se medirá este año con *World Trade Center*, una película que, como *United 93*, es descripta como 100 por ciento libre de política. (Una película de Stone sin agitación y denuncia es como una película de Fred Astaire sin baile; ¿cuál es la gracia?)

Ya hemos visto alternativas a esta aproximación, la mayoría de las cuales han tomado la forma de películas de género o dramas de TV (*Spartan* de David Mamet, *El regreso de los muertos vivos*, la remake de Zack Snyder y las series de TV "24", "Sleeper Cell" y "Battlestar Galactica"), y fueron recibidas con más hostilidad que *United 93*. Todas ellas atacaron, muchas veces sin sutileza, los asuntos que debemos debatir desde los ataques: la eficacia de la tortura, la logística de relaciones públicas de vender una guerra potencialmente no popular y la necesidad de mejorar el código moral propio para luchar contra un adversario implacable.

United 93 representa el futuro de las llamadas películas relevantes a nivel de los estudios de Hollywood. Pero a pesar de toda su solemnidad, a pesar de su cuidadoso inventario de qué le pasó a quién, cuándo y a qué altitud, es una película sin riesgos, no tanto un drama como un paseo, no demasiado diferente a una montaña rusa en sensurround.

Esta fusión de recuerdo de asesinato de masas y experiencia de realidad virtual marca a *United 93* como un nauseabundo punto de inflexión en el cine norteamericano post 9/11. Después de los ataques, muchos analistas observaron que el 9/11 fue, de una manera horrenda pero palpable, "como una película", con razón. Como muchos ataques terroristas modernos, fue un ejemplo de asesinato de masas como performance artística homicida televisada, diseñada no sólo para matar un gran número de personas, sino para crear imágenes espectaculares que pueden ser repetidas *ad infinitum* –el elemento massmediático de una bomba sucia, con todo su efecto residual psíquico permanente–.

Puede haber cierto valor terapéutico de corto plazo en *United 93*, pero sigue siendo más recreación que arte, y cualquier elogio que se le brinde debe enfrentarse con este descubrimiento: casi 5 años después de los ataques, Hollywood finalmente asumió el desafío de representar ese día aciago que fue "como una película" haciéndolo una película. ¡*El 9/11 Show*!

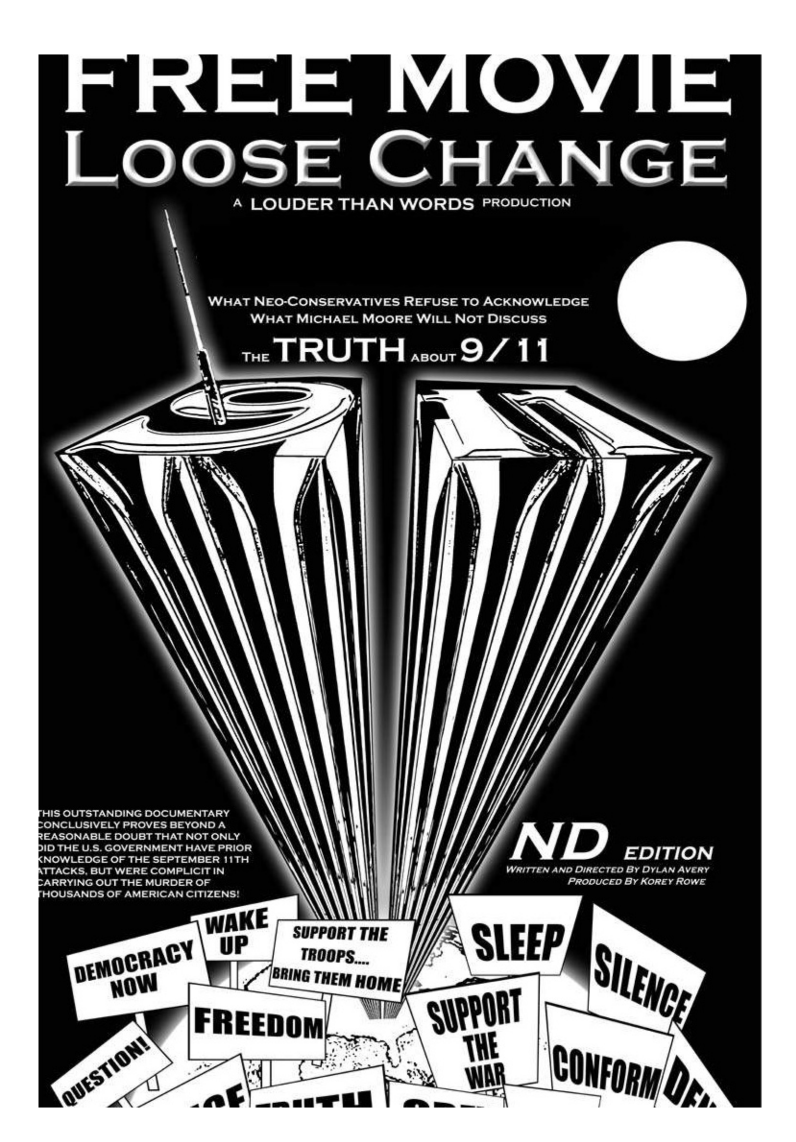


Las ficcionalizaciones hasta ahora

Las otras Vuelo 93

United 93 es anunciada como la primera película producida por Hollywood sobre los ataques del 11-S. Pero en enero, el canal de televisión A&E se adelantaba al cine con una recreación de los mismos hechos, también narrada casi en tiempo real, que llevó el título *Flight 93* (su edición argentina en video, algunos meses atrás, fue bautizada igual que la versión cinematográfica que se estrena ahora: *Vuelo 93*). Pero no fue ésa, tampoco, la primera película en centrarse en la historia del secuestro del avión de United Airlines; la antecedieron al menos tres films, ficcionalizaciones o documentales, de elocuentes títulos: *Let's Roll: the Story of Flight 93*, producción británica de una hora de duración realizada en video digital un año después de los hechos, con varios actores que interpretan a los pasajeros y a los secuestradores con sus nombres verdaderos; *The Flight That Fought Back*, documental de casi tres horas de entrevistas, clips de audio y dramatizaciones, narrado por Kiefer Sutherland, que el Discovery Channel estrenó el año pasado para el cuarto aniversario del 11-S, y la más reciente *Portrait of Courage: The Untold Story of Flight 93* (*Retrato de coraje: la historia no contada del vuelo 93*), otro documental con entrevistas a familiares de las víctimas y grabaciones reales desde la torre de control aéreo de Cleveland y que, basado parcialmente en un libro de Deena Burnett, viuda de uno de los pasajeros, se consagró a dejar constancia del carácter heroico de aquellos que decidieron tomar el asunto en sus manos.

También la película de Oliver Stone protagonizada por dos policías de Nueva York (*ver aparte*) registra un antecedente. Adaptada de la obra de teatro de Anna Nelson, *The Guys* (2002), fue, en palabras de un crítico de la revista *The Onion*, "una de las primeras respuestas artísticas al 11-S", con Sigourney Weaver como una periodista que se ofrece voluntariamente para ayudar al capitán de bomberos de Brooklyn (Anthony LaPaglia) a escribir los homenajes a aquellos de sus hombres que murieron ese día. Un intento de cine "terapéutico", que acá no pasó por las salas y fue directamente al cable.



Loose Change y compañía

Internet: la resistencia a la versión oficial

Mientras *Vuelo 93* y *Las Torres Gemelas* se estrenan en el mundo, por otros canales circulan contraversiones de la historia oficial: infinidad de textos y videos de bajo presupuesto. De las películas que abonan la teoría conspirativa, que señalan a la administración Bush como responsable en los atentados con argumentos que van desde el haber desoído claras señales de alerta hasta el autoatentado planificado, la que más repercusión ha tenido hasta el momento es *Loose Change*, un documental realizado en una laptop y a un costo de 6000 dólares por Dylan Avery, Jason Bermas y Korey Rowe, tres neoyorquinos de veintipocos años. La revista *Vanity Fair* la definió como "el primer éxito de taquilla de Internet en la historia" (hasta mayo de este año encabezaba el Top 100 de Google Video con más de diez millones de espectadores). Su público: aquellos –un 42 por ciento entre los norteamericanos– que creen que el gobierno de los Estados Unidos y la Comisión del 11 de septiembre "ocultó o se negó a investigar evidencia crítica que contradice la explicación oficial de los ataques".

A lo largo de sus 80 minutos, una voz en off va enumerando y explicando las "pistas". "¿Qué fueron esas explosiones que algunos testigos escucharon después de que los aviones se estrellaron contra las torres?", increpa, y se extiende en una serie larguísima de "cabos sueltos": ¿Cómo es que las cajas negras de los vuelos de American Airlines y United nunca fueron encontradas y el pasaporte de uno de los presuntos secuestradores, hecho de un material mucho más frágil, apareció intacto a unas pocas cuadras del World Trade Center? ¿Realmente quieren hacernos creer que el hombre del video en el que Osama se adjudicó la autoría de los atentados es el mismo de las imágenes disponibles hasta entonces de Bin Laden? ¿Por qué el elaborado sistema de defensa aéreo norteamericano no pudo hacer nada ese día? El hueco dejado por el impacto contra el ala izquierda del Pentágono ¿no se parece mucho más a aquellos que dejan los misiles que a la silueta de un avión estrellado? ¿Quiénes, en Estados Unidos, podrían estar beneficiándose con el clima generado por los ataques? A la hora de plantear el misterio del vuelo 93 de United, *Loose Change* desempolva un informe del canal WCPO de Cincinnati, según el cual el avión llegó a aterrizar sano y salvo en un aeropuerto de Cleveland, pero por el que luego la emisora se retractó. Avery, Bermas y Rowe dicen estar preparando un versión definitiva de su película, para la cual intentan rastrear "potenciales testigos de ese aterrizaje" que el gobierno asegura que jamás ocurrió.

La película tiene sus detractores, que aparecieron casi a la misma velocidad a la que se popularizó: el más famoso de los "refutadores" es el blog *screwloosechange.blogspot.com*. Pero *Loose Change* no está sola, sino que forma parte de lo que se ha dado en llamar el Movimiento por la Verdad del 11-S (9-11 Truth Movement) y que ya ha producido innumerables artículos y films. Entre ellos, tres que aparecen recomendados al final de *Loose Change* y que muchos usuarios accedieron a mantener en Internet para quien se los quiera bajar: *911 in Plane Site*, de Dave vonKleist; *Painful Deceptions*, de Eric Hufschmid; y *9/11 Guilt: The Proof is in Your Hands*, de Celestine Star. A eso se suman los dos videos del periodista radial y organizador de las Conferencias por la Verdad del 9/11 Alex Jones: *911: The Road to Tyranny* (El camino hacia a la tiranía) y *Martial Law: Rise of the Police State* (Ley Marcial: el ascenso del Estado Policial). Todas se consiguen en Internet y sin pagar entrada. R

Polémicas
Günter Grass
reveló que fue SS



LAS DECLARACIONES DE GRASS HAN DESPERTADO FUERTES REACCIONES EN POLONIA. Políticos del gobierno han pedido que se le quite el cargo de ciudadano honorable de la ciudad de Gdansk, y el ex presidente Lech Walesa ha dicho que si él fuera Grass, renunciaría inmediatamente a tal honor. El editor y periodista polaco Adam Michnik le ha respondido a Walesa: "En sus novelas, ensayos, entrevistas y apariciones públicas, Grass ha criticado y expuesto siempre los crímenes del nacionalsocialismo, incluidos los cometidos en Polonia. Durante años, Grass ha sido el mejor amigo de Polonia en Alemania, y ha pagado un precio alto por ello. Los nazis lo atacan por insistir en reconocer la frontera Oder-Niesse. Los comunistas, por apoyar la democracia desde el extranjero... Olvidar esto sería tonto y desagradecido. Y sería vergonzoso negarlo por un error cometido en 1944, cuando era muy joven".

SALMAN RUSHDIE: "Grass ha pasado su vida adulta oponiéndose a las ideas con las que se casó siendo un chico, y eso ya es un acto de coraje. Es mi amigo y esto no va a cambiar mi relación con él".

ROMAN BUCHELI, PERIODISTA DEL NEUE ZÜRCHER ZEITUNG: "Al final de la entrevista, el diario menciona a Paul Celan. A fines de los '50, Grass vivió en París durante cuatro años y fue amigo suyo. De él, recuerda: 'Pasaba la mayor parte del tiempo enterrado en su trabajo, y atrapado en un miedo tan real como excesivo'. Grass no se detiene a considerar la posibilidad de que los miedos de Celan provinieran de los acechantes y silenciosos vacíos a los que él sólo ahora empieza llenar. Es imposible imaginar lo que hubiera pasado si Celan hubiese sabido que su amigo había pertenecido a las Waffen-SS".

Habla, memoria

Empatía, decepción, enojo, consternación: así de amplio es el abanico de reacciones ante la confesión de Günter Grass de haber sido parte de las Waffen SS del Tercer Reich. Acá, las declaraciones, las reacciones y el fragmento de la autobiografía que desató todo.

Las declaraciones

Hasta ahora, las biografías de Günter Grass registraban un vínculo entre el escritor y el ejército del Tercer Reich: en 1944, el conscripto Grass había sido reclutado para desempeñarse como personal antiaéreo, aunque luego sirvió al ejército como soldado. Luego de ser herido el 20 de abril de 1945, fue llevado a un campo de prisioneros de guerra por las tropas norteamericanas.

Sin embargo, el 12 de agosto, el mismo Grass reescribió públicamente la historia. Durante una entrevista con el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en la que hablaba de *Al pelar la cebolla*, la autobiografía que iba a publicar a principios de septiembre, confesó que no sirvió en el ejército sino en las temidas Waffen-SS, específicamente en la décima división de tanques, llamada Frundsberg. Creada en 1933, originalmente la SS no formaba parte del ejército sino que era considerada una parte armada del Partido Nazi, destacada por su eficaz y despiadada brutalidad.

Según el relato de Grass, a los quince años se ofreció como voluntario para servir en los submarinos, pero fue rechazado. Dos años después, a los 17, fue reclutado por la SS y asignado a la división Frundsberg. Entrenado durante el otoño e invierno, peleó en la retaguardia alemana en Lausitz durante marzo y abril del '45. Sin embargo, desorientado en el caos de los últimos meses de la guerra, Grass asegura no haber disparado jamás. La herida del 20 de abril y la detención en el campo norteamericano permanecen inalterados en la historia.

Sus declaraciones textuales fueron:

"Finalmente se sabe. La cosa fue así: yo me había ofrecido como voluntario, no para las Waffen-SS sino para servir en submarinos, que era igual de loco. Pero ya no estaban tomando a nadie. Y las Waffen-SS tomaban a cualquiera a quien pudieron echarle mano en los meses finales de la guerra, 1944/1945. Eso corría para los conscriptos y también para hombres mayores, generalmente enviados por la Fuerza Aérea (los llamaban 'donaciones Hermann-Goering'). Cuanto menos bases aéreas nos quedaban, más personal de tierra terminaba en unidades del ejército o de las Waffen-SS. Lo mismo pasaba con la Armada. Para mí, y estoy seguro de que recuerdo esto correctamente, las Waffen-SS no eran al principio algo para asustarse, si no más bien una unidad de elite a la que siempre mandaban a lugares problemáticos y que, según los rumores, sufría las mayores bajas."

Grass explicó que se ofreció de voluntario principalmente para "alejarme de las estrecheces, de la familia. Quería terminar con eso, por lo que me ofrecí de voluntario. Hay algo más que fue raro: me alisté a los 15 años y de inmediato olvidé los detalles del proceso. Fue lo mismo para muchos de mi misma edad: estábamos en el servicio de trabajo y, de repente, un año después, la orden de conscripción estaba sobre la mesa. Fue entonces que debo haberme dado cuenta de que era las Waffen-SS".

Al preguntarle si sentía culpa, Grass contestó: "¿En ese momento? No. Después, el sentimiento de culpa me pesó como una desgracia". No fue hasta que escuchó el testimonio del líder de la Juventud Hitleriana, Baldur von Schirach, en Nuremberg: "Supe que los crímenes realmente habían acontecido".

Más tarde, Grass pensó que "lo que había hecho con mis escritos era suficiente". Los años '50 no le parecieron el mejor momento para hablar: "Estábamos bajo Adenauer, horroroso, con todas esas mentiras, con toda esa niebla católica. La sociedad de esos días tenía un almidón que ni siquiera existía bajo los nazis".

El libro

La publicación de *Al pelar la cebolla* estaba planeada para el 1º de septiembre, pero el debate generado por las declaraciones de Grass adelantó la fecha: el libro se distribuye en Alemania desde el miércoles pasado. Por supuesto, la primera edición de 150 mil ejemplares ya está agotada y marcha la segunda, de 100 mil.

POR GÜNTER GRASS

En la piel de la cebolla no quedó grabado nada que pueda leerse como marca de susto o incluso de espanto. Antes bien, debo haber visto las Waffen-SS como una unidad de elite, que entraba en acción cada vez que había que bloquear una infiltración en el frente, romper un cerco como el de Demjansk o reconquistar Charkow. La doble runa en el cuello del uniforme no me escandalizaba. Al joven, que se veía a sí mismo como un hombre le debe haber parecido importante sobre todo el tipo de fuerza: si no había podido enrolarse en los submarinos, de los que los comunicados especiales apenas traían alguna noticia, entonces al menos como Panzerschütze (*"carrista" o soldado de tanque blindado*) en una división que, como se sabía en el comando central "Ciervo Blanco", debía ser formada de nuevo bajo el nombre "Jörg von Frundsberg". El nombre Frundsberg me era conocido como jefe de la Unión Suaba del tiempo de las guerras campesinas (siglo XVI) y como "Padre de los Lansquenetes". Un hombre que estaba por la libertad y la liberación.

Las Waffen-SS tenía también algo europeo: reunidos en divisiones, luchaban de forma voluntaria franceses, belgas, flamencos y holandeses, muchos noruegos, daneses e incluso suecos neutrales, en una batalla defensiva sobre el frente oriental que, según se decía, salvaría a Occidente de la marea bolchevique. Es decir que había excusas suficientes. Y sin embargo me negué durante décadas a admitir la palabra y la doble letra. Lo que asumí con el tonto orgullo de mis años juveniles quise silenciármelo tras la guerra a causa de la vergüenza renacida. Pero la carga quedó, y nadie podía aliviarla.

Durante mi formación como Panzerschützer, que me embruteció el otoño y el invierno, no se oyó nada de aquellos crímenes de guerra que luego salieron a la luz, pero la sostenida ignorancia no podía ocultar la comprensión de haber sido insertado en un sistema que planeó, organizó y llevó a cabo la aniquilación de millones de personas. Incluso estando excusado de culpa activa, quedó hasta hoy un resto no pagado de la corrientemente llamada responsabilidad compartida.

A los reclutas de mi edad y a los soldados veteranos, que habían sido destinados de la Fuerza Aérea a las Waffen-SS en la así llamada "Donación Hermann-Goering" (*Goering era el comandante en jefe de la Fuerza aérea alemana*), se los hacía sudar de la mañana a la noche y debían, como fue anunciado, "quedar hechos un trapo".

Una vez por semana nos aburríamos durante una hora de clase en la que se hablaba de espacio vital y visión de mundo: *Blut und Boden*, sangre y tierra... (*base y lema de la ideología racista de los nazis*). De aquello quedaron desperdicios verbales que, resistentes, aún pueden ser consultados en Internet.

Ante la consulta de un superior acerca de a qué me dedicaría "luego de la victoria fi-

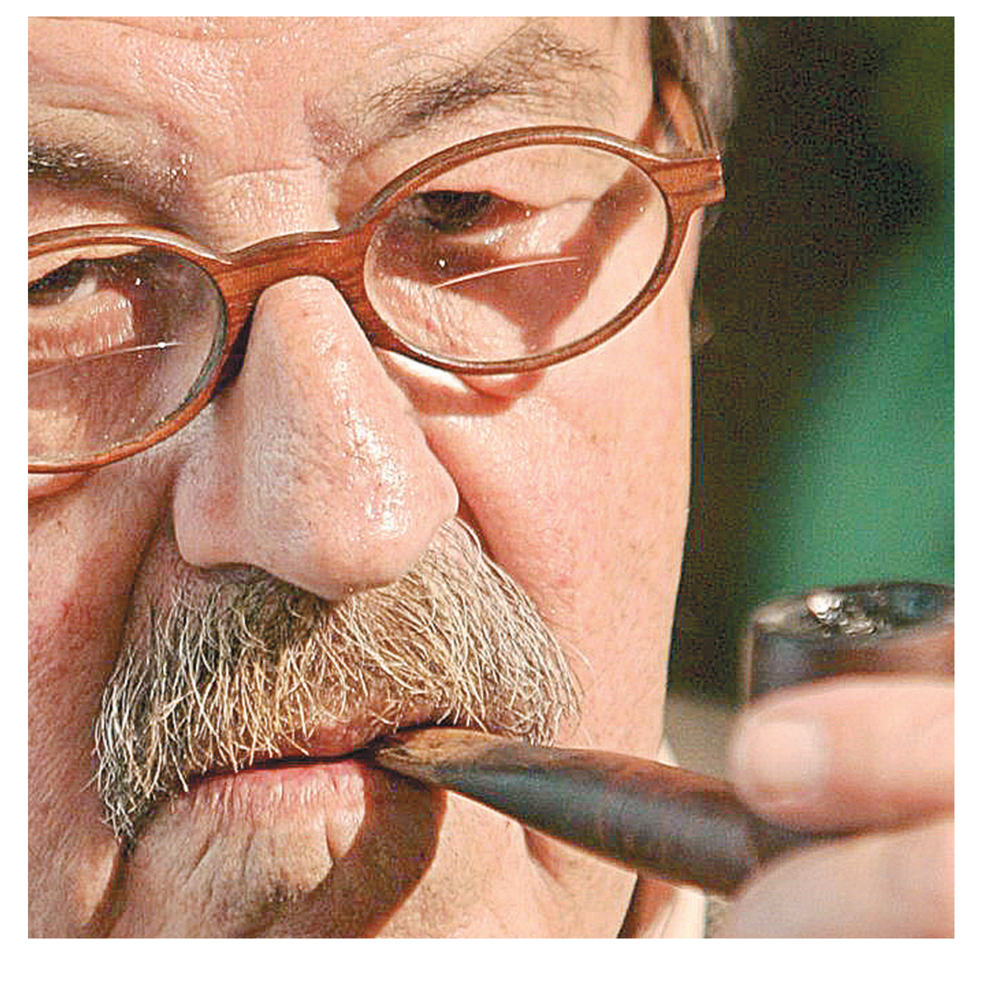
MARTIN WALSER (78), ESCRITOR: "El más responsable de nuestros contemporáneos no puede revelar después de 60 años que aterrizó en las Waffen-SS sin arte ni parte. Esto deja bajo una luz devastadora el clima actual de aceptar los modos normalizados de pensar y hablar. La declaración de Grass debería servir de lección sobre este clima moral tan flexible".

HELLMUTH KARASEK (72), CRÍTICO LITERARIO: "Si hubiera admitido antes que estuvo en la Waffen-SS, hubiera arriesgado perderse el Nobel. Grass se lo merecía más que cualquier otro escritor alemán. Pero, de golpe, todo aparece desde un ángulo nuevo".

JOHN IRVING: "Mi amigo y alguna vez mentor Kurt Vonnegut llamaría este balbuceo nacionalista en la prensa alemana una 'tormenta de mierda'. Lo que leo en las editoriales de los diarios y los comentarios de colegas, críticos y periodistas de todo el espectro político es lo siguiente: están desollando de un modo predecible e hipócrita la vida y el trabajo de Grass, desde el cobarde punto de vista de lo que se debería haber hecho. Grass me sigue pareciendo un héroe, como escritor y como brújula moral".

DIETER WELLERSHOFF (80), ESCRITOR, QUE TAMBIÉN COMBATIÓ COMO VOLUNTARIO, PERO LO ADMITIÓ MUCHO ANTES: "La declaración de Grass no debe ser usada para condenarlo moralmente. Vivimos en el mundo en que nacimos. No quiero juzgar que Grass se tomara tanto tiempo para romper su silencio sobre su rol en el nacionalsocialismo. Posiblemente les tenía miedo a la furia de los críticos".

JOACHIM C. FEST (79), HISTORIADOR: "A este tipo no le compraría un auto usado. No entiendo cómo alguien se presenta por sesenta años como la conciencia de la nación y ahora va y admite que estuvo así de involucrado".



RALPH GIORDANO (83), ESCRITOR: "Peor que cometer un error político es rehusarse a admitirlo. Grass hizo eso internamente por un largo tiempo, y ahora lo hizo público. Para mí, él no pierde credibilidad moral, de ninguna manera".

WALTER JENS (83), FILÓLOGO: "La admisión de Grass es balanceada, precisa y razonable. Un maestro de la pluma que reflexiona y considera: '¿Qué es lo que no conté en mi larga vida?'. Lo hizo y se ganó mi respeto".

ERICH LOEST (80), ESCRITOR: "Grass no debe ser acusado por lo que dijo. Era muy joven y no tenía a nadie que lo protegiera. Yo también quería registrarme en las Waffen-SS, pero el director de mi escuela me frenó. Lo que Grass debería contarnos es por qué sólo habla ahora del tema".

MICHAEL WOLFFSOHN (59), HISTORIADOR: "¿Tú también, GG? ¿También vas a transpirar de a poco la verdad? El momento de oro para hablar fue abril de 1985, cuando Alemania y el mundo debatían la visita del canciller Helmut Kohl y el presidente Ronald Reagan al cementerio de Bitburg: ¿era correcto que fueran a un cementerio de soldados de las Waffen-SS? Fueron. Entonces, GG debió ponerse de pie y decir que estuvo involucrado. De todos modos, lo que está quedando devaluado ahora es el moralismo de GG, no su ficción".

FRANKFURTER RUNDSCHAU, 14/08/2006: "Es una pena que lo haga de este modo gritón y en este momento, cuando es insoslayable pensar que está promoviendo su nuevo libro. Este tipo de cosas no puede ser usado para crear un nuevo best-seller, porque le roba credibilidad a la confesión".

KLAUS THEWELEIT (64), ENSAYISTA Y ACADÉMICO: "Es una campaña de publicidad para un adicto a la notoriedad que acaba de terminar un libro. Cuando Grass ve en una encuesta que el 102 por ciento de los alemanes no sabe quién es, se le ocurren estas ideas".

KLAUS BÖLLING (77), PERIODISTA Y VOCERO OFICIAL DEL GOBIERNO ENTRE 1974 Y 1981: "No quiero hacer juicios morales. Y esta revelación no disminuye su trabajo literario. Pero, como contemporáneo suyo, me pregunto: ¿por qué un hombre tan inteligente, que se ve como el *Praeceptor Germaniae*, no mencionó esto hace muchos años?".

IVAN NAGEL, ESCRITOR JUDÍO QUE DE NIÑO DEBIÓ ESCONDERSE EN HUNGRÍA POR LA MISMA ÉPOCA EN QUE GRASS SERVÍA EN LAS SS: "Yo mismo no tenía de qué sentir vergüenza, siendo uno de los perseguidos, y sin embargo no pude hablar del tema durante 55 años. Así que entiendo a Günter Grass, que sólo ahora es capaz de hablar de su vergüenza y su desgracia. La vida no es un libro de referencia que uno puede hojear a voluntad, ni un manuscrito terminado que uno puede publicar cuando quiere".

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 14/08/2006: "La tendencia que tiene Grass a moralizar de modo tajante siempre fue un poco desubicada. Aun ahora, con su confesión, sigue hablando de la 'niebla' de la época de Adenauer, justo cuando prueba que él también aportó a esa niebla".

MICHAEL JEISMANN, PERIODISTA DEL FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, Y QUE HA ESCRITO SOBRE LA HISTORIA DE LA DIVISIÓN PANZER FRUNDSBERG, EN LA QUE SE ENROLÓ GRASS: "Su última misión, que no cumplió, fue sacar a Hitler de Berlín. En otras palabras: Grass podría haber liberado a Hitler. Pero los panzer se quedaron en Spremberg y Grass no liberó a Hitler".

nal", me callé que estaba seguro de que quería ser artista y en cambio dije vagamente que mi objetivo era estudiar historia del arte, a lo cual me prometieron apoyo si estaba dispuesto y capacitado para concurrir a algo así como una escuela de elite para líderes. Allí, me dijo el superior, ya se estaba formando a hombres de conciencia nacional para tareas que no escasearían luego de la victoria final: en el área de la planificación territorial, para la necesaria reubicación de las poblaciones extranjeras, como líderes de la economía, en la reconstrucción de las ciudades, en el sector fiscal, tal vez incluso en el deseado área del arte... Después me preguntó acerca de lo que ya había aprendido. (...) Yo hablaba sin pausa y probablemente con presunción sobre los autorretratos de Durero, el altar de Isenheimer y los *Milagros de San Marcos* de Tintoretto, elogiando la caída del apóstol desde arriba como un ejemplo de perspectiva osada. (...) El superior se despidió de mí meneando la cabeza y con un corto gesto de la mano: evidentemente no estaba apto para una carrera como líder después de la victoria final, pues ninguna escuela de elite me retiró del entrenamiento.

Desde el campo de formación en el medio de los bosques de Bohemia, grupos aislados eran trasladados a las guarniciones de compañías lejanas. (...) A nosotros nos llevó un tren de carga por la noche a través de Tetschen-Bodenbach a Dresden, luego más allá en dirección este, donde se presumía que estaba el frente en Baja Silesia.

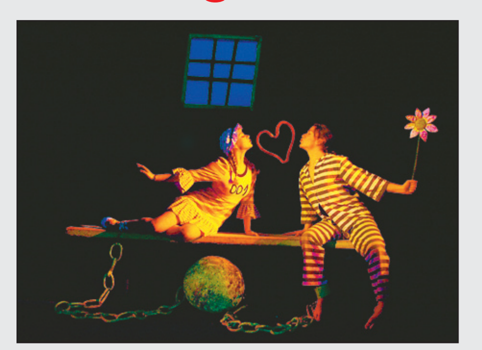
Supuestamente el frente estaba antes de Sagan, una pequeña ciudad que, si bien ya había sido reconquistada, todavía seguía en combate. Pero sólo llegamos hasta Weisswasser, donde se perdió todo orden y con él el equipo de marcha junto al diario de guerra y al abrigo de invierno que llevaba atado alrededor. Desde ahí, la película se corta. Cada vez que la arreglo y vuelvo a hacerla rodar, sólo veo un calidoscopio de imágenes.

Me veo, como lo había aprendido, arrastrándome debajo de un tanque Jadpanther... Presa del miedo, me hago pis en los pantalones... Después, silencio... Por muy corto que haya sido el intervalo de tiempo, fue suficiente: aprendí a tener miedo.

Más tarde pertenecí a unidades de combate a las que ya no había que poner nombre: los batallones y las compañías se disolvían. La división Frundsberg no existía, si es que alguna vez existió. En el caos de la retirada, busqué unirme a cuadrillas dispersas que también buscaban restos de sus tropas. Lo seguro es que a mediados de abril fui a parar dos veces detrás de las líneas de combate rusas como parte de un grupo heterogéneo. Eso ocurrió en la urgencia de la retirada. Y en cada ocasión formaba parte de una patrulla con una misión poco clara.

agenda

domingo 20



Teatro Negro de Praga

En el 45º aniversario de su fundación y en el 30º de su primera gira por Argentina y Chile, llega el Teatro Negro de Praga de Jirí Srnec, el grupo más importante y representativo del teatro checo en el mundo, presentando el espectáculo *Lo mejor del Teatro Negro*. Basándose en el aprovechamiento creativo de un truco sencillo, el llamado gabinete negro o cámara oscura, con actores visibles e invisibles sobre el fondo negro, Srnec logra una metáfora mímica única.

A las 20.30, en Teatro Coliseo, M.T. de Alvear 1125. Entrada: desde $ 35.

lunes 21



Educar para la democracia

Thomas Krüger, miembro fundador del partido socialdemócrata en la antigua RDA visita Buenos Aires desde hoy hasta el 26, y dará charlas sobre formación política a 17 años de la Caída del Muro. Krüger abordará el tema desde su propia biografía: nacido en Alemania del Este y protagonista activo de la transición hacia una Alemania unificada, el teólogo y político analizará por qué, 15 años después de la reunificación, los alemanes parecen seguir viviendo en dos países distintos.

A las 19.30, en Goethe-Institut, Corrientes 319. **Gratis**.

martes 22



Homenaje a Troisi

Finaliza el *Homenaje a Massimo Troisi*, capocómico napolitano y director original e irreverente del cine peninsular de los años '80. Troisi se animó también a la televisión, donde se hizo popular. Pero su principal formación fue el teatro. Participó en películas de Ettore Scola y de Michael Radford. A los 40 años murió a causa de una enfermedad cardíaca. Para cerrar el ciclo se exhibirá *Pensaba que era amor, pero en cambio era una carroza,* dirigida por Troisi.

A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 5.

cine

Varieté Se exhiben *Río arriba*, de Ulises de la Orden; *Samoa*, de Ernesto Baca; *Cabeza de palo*, de Ernesto Baca; *El crimen de Oribe*, de Leopoldo Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos.

A las 18.30, 20, 21.20 y 22.30, en Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 7.

música

Popular Con un formato preferentemente acústico, se retoma un ciclo de carácter popular que se realizó durante más de diez años. Hoy estará Esteban Morgado Cuarteto.

A las 18.45, en el San Martín, Corrientes 1530. **Gratis**

Selva Continúa el estreno mundial de *La selva interior*, obra de teatro musical encargada al compositor argentino Marcelo Toledo, basada en cartas y cuentos de Horacio Quiroga. Cuenta con textos de Ezequiel Martínez Estrada, Noé Jitrik, Enrique Amorim y Abelardo Castillo.

A las 17, Teatro Margarita Xirgu, Chacabuco 875. Entrada: desde $ 5.

Sound Buddha Sounds presenta un show renovado y vuelve con un viaje místico, recorriendo las melodías de sus exitosos discos.

A las 0.30, en Teatro Coliseo, M.T. de Alvear 1125. Entrada: desde $ 30.

teatro

Ind Estrena *Ind Arg*, bajo la dirección de Martín Salazar. Los personajes se van deformando, tiñendo la escena de un perfume extraño y familiar a la vez, generando una pieza cargada de humor y desesperación.

A las 19, en Teatro Tadrón, Niceto Vega, 4802. Entrada: $ 15 y $ 8.

etcétera

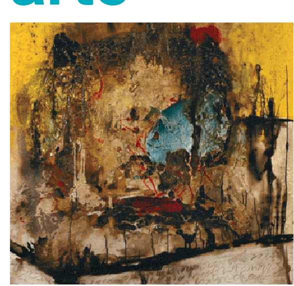
Fiesta *+160* festeja su cuarto aniversario de fiestas ininterrumpidas, fieles a su estilo musical de Drum and Bass. Estarán Dj Patife (Brasil), Bad Boy Orange, Buey, Uter (Mendoza), Edit (UK) y Felipee.

A las 24, Niceto Club, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 20 y $ 30.

Dondoh Se realiza la ceremonia del Dondoh (Ceremonoia del Fuego). En el invierno de Japón, todos los adornos que se han preparado para el año nuevo se desarman y se queman.

De 13 a 18, en Jardín Japonés, Casares y Figueroa Alcorta. Entrada: $ 4.

arte



Solar Sigue la muestra *Tintas 1955*, de Xul Solar. Incluye más de veinte obras del artista que fue reconocido 40 años después de su muerte.

De 11 a 20, en Galería Rubbers, Alvear 1595. **Gratis**

Historieta Para recuperar la tradición de las convenciones de historieta en Argentina y de acompañar las señales de crecimiento que se vienen dando desde 2003 se presenta el *Encuentro de Historieta, Comiqueando,* con proyecciones, charlas con autores y muestras originales.

De 14 a 21.30, en Universidad Popular de Belgrano, Ciudad de la Paz 1974. **Gratis**

música

Amor Mariana Domínguez presenta su primer disco *Buenos Aires, Amor y Tangos*, con un repertorio que incluye tangos, candombes, milonga y vals. Exquisito por la complejidad de los temas como por la variedad en cuanto a las diversas épocas que atraviesa y los compositores que aborda.

A las 21, en el Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 15.

Selección Se realiza la selección de bandas de los géneros musicales de electrónica y hip hop para participar del festival *Pepsi Music*.

A las 18, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 10.

teatro

House *Open House* fue estrenada en 2001 como una tesis de grupo de actores egresados del Instituto Universitario Nacional de Artes y que convocaron a Veronese para su dirección. Cinco años después continúan las funciones.

A las 21, en Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entrada: $ 12 y $ 8.

etcétera

Cultura La *Fundación Lebensohn* convoca al concurso *Diversidad Cultural en Argentina*, sobre creaciones artísticas que remitan a la diversidades culturales e identitarias que habitan nuestro país, en las disciplinas de cuento breve y fotografía.

Más información: www.fundacionlebensohn.org.ar

arte

Macro Ultima semana para visitar la muestra *Macro. Un cruce de miradas*. Es una propuesta en diálogo con el museo de Rosario. Exponen artistas tales como Clorindo Testa, Víctor Grippo, Liliana Porter, Polesello y otros.

De 10 a 21, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

cine

Bar *Cine Bar* es una propuesta inspirada en las primeras proyecciones de cine que, a fines del siglo XIX, tenían lugar en los cafés de París. Hoy se proyecta *Un Sombrero de Paja*, de René Clair.

A las 19, en Clásica y Moderna, Callao 892. Entrada con consumición: $ 40.

Caracoles El Circuito de Cine Underground proyecta *El refugio de los caracoles*, de Eduardo de la Serna. Como apertura se exhibe *El mago de la lluvia,* de Gustavo Gorzalczany.

A las 21, en Mantis Club, Pringles 753. Bono contribución: $ 3.

música



Opera La temporada lírica del Teatro Colón continúa con el estreno en toda Latinoamérica de *Jonny spielt auf (Jonny toca)*, del compositor austríaco Ernest Krenek. Esta obra fue censurada por el nazismo calificándola como *música degenerada*.

A las 17, en el Colón, Tucumán 1171. Entrada: desde $ 5.

Prat Ariel Prat sigue presentando su quinto cd, *Los transplantaos de Madrid.* El juglar porteño, radicado en España, regresa con una seriede shows, con una propuesta de tango-milonga de corte murguero.

A las 22, en el Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 15.

etcétera

Torá *Proyecto Yok* abordará la Torá como temática, para poder des-dogmatizarla y desacralizarla, exprimir sus contrastes, traerla al presente y resignificar sus relatos. Shlomo Levy, Diana Sperling, Cristian Ferrer y Jorge Mosner disertarán sobre un pecado original: el deseo.

A las 20, en el Chacarerean Teatre, Nicaragua 5565. **Gratis**

Música *Apres*, nuevo ciclo para terminar bien el día, contará con musicalización a cargo de Dj Rob junto a las proyecciones de Akira.

A partir de las 19, en Hotel Elevage, Maipú 960. **Gratis**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a **radar@pagina12.com.ar**
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 23



Grupo Corpo

La compañía brasileña de danza contemporánea de Brasil Grupo Corpo vuelve a Buenos Aires con su última creación *Onqotô* (estrenada en 2005 con motivo de los 30 años de la compañía), con música especialmente creada por Caetano Veloso y José Miguel Wismik. El programa se completa con música de Tom Zé. El Grupo Corpo se fundó en 1975 en Belo Horizonte por los hermanos Rodrigo y Paulo Pederneiras.

A las 20.30, en Teatro Avenida, Av. de Mayo 1222. Entrada: $ 20.

jueves 24



Ojos Negros de Iriondo

Con tres décadas de trayectoria, Silvia Iriondo es una de las voces más singulares de la canción folklórica argentina, reconocida a nivel local e internacional. La copla anónima, el canto indígena, la mirada renovada de clásicos y jóvenes compositores son el recorrido de su nuevo disco, *Ojos negros,* canciones que hablan del hombre y nuestro paisaje, con un tratamiento que parece desconocer fronteras entre la tradición y lo nuevo.

A las 21, en ND Ateneo, Paraguay 918. Entrada: desde $ 20

viernes 25



Regreso de Los Macocos

Estrena *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, a cargo de la banda de teatro de Los Macocos, integrada por Daniel Casablanca, Martín Salazar, Gabriel Wolf, Marcelo Xicarts y Javier Rama en la dirección. La historia parte en un baúl. Adentro: afiches, cartas, documentos, fotos, partituras. Los Macocos se encuentran con este cofre del que desentierran una epopeya única: la saga de la familia Marrapodi.

A las 20, en el Teatro de la Ribera, Pedro de Mendoza 1821. Entrada: $ 15.

sábado 26



Antología de Cabral

Antología es el nombre del espectáculo que presenta el cantante y compositor Facundo Cabral, y que acompañado de su guitarra abordará un repertorio de las canciones que más recuerda. No faltarán poesía, anécdotas y relatos de los distintos viajes realizados a lo largo de su carrera. Cabral fue nominado al Premio Nobel de la Paz, otorgado por la Unesco en 1996 (por su trabajo en favor de los chicos de la calle). Recorrió 65 naciones y produjo más de 120 discos.

A las 21, en ND Ateneo, Paraguay 918. Entrada: desde $ 25.

arte



Alvarez Inauguró la semana pasada la muestra de Griselda Alvarez. La artista exhibe sus pinturas recientes, incluida la titulada *En el Borde,* que incluye un retrato a Fernando Peña.
De 10 a 21, en el Borges, Viamonte y San Martín. Entrada: $ 3.

Foto Ultima semana de la muestra *FotoArte*, que exhibe fragmentos de la obra fotográfica de artistas alemanes que desde hace años conciben la fotografía como medio central de su trabajo artístico.
De 12 a 21, en el Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Liberti Inauguró ayer *Liberti, 40 años de surrealismo,* una retrospectiva de Juan Carlos Liberti que cuenta con más de setenta obras.
De 12 a 19, en el Museo de Bellas Artes, Libertador 1473. **Gratis**

cine

Ciudad Empieza el ciclo *La ciudad en el cine: centros y periferias*, con la proyección de *Amanecer*, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau y *Los olvidados,* de Luis Buñuel.
A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 7.

música

VNV Nation La banda inglesa se presenta por primera vez en Argentina. Ronan Harris y Mark Jackson son los integrantes y fundadores de la banda electrónica de la escena europea, con más de 3 discos exitosos.
A las 21, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: desde $ 50.

Lounge San Telmo Lounge presenta temas de su primer ep *McDougall Tango* y material de su primer disco *Madrugada en Backcelonia.*
A las 22, en el Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 15.

Fusión Lulacruza propone una noche de fusión étnica electrónica a beneficio de una escuela en Chaco, junto al grupo Tonolec.
A las 21, en Radio Nacional, Maipú 555. Entrada: 2 alimentos no perecederos.

etcétera

Clown Dentro del *Primer Festival de Clown* habrá workshops, conferencias y obras internacionales en esta propuesta coordinada por Cristina Martí.
Más info:www.rojas.uba.ar

arte

Madi Inaugura *Madi: Proyecto 0660*, segunda exposición por el 60º Aniversario del movimiento. Se instalarán esculturas, fotografías, relieves con luz, estructuras lumínicas, etc. Gyula Kosice, creador del Manifiesto Madi, estará presente para mostrar las obras más reconocidas.
A las 19, en Fundación Klemm, Marcelo T. de Alvear 626. **Gratis**.

cine

Dios En el ciclo *Documentar(nos). Retrospectivas 2005/2001* se exhibe *Dios atiende en Buenos Aires*, documental que retrata a 150 collas que se asentaron por tres semanas frente a la Casa de Gobierno.
A las 15 y 18, en Espacio Tucumán, Suipacha 140. **Gratis**

Varieté El Malba propone una tarde noche variada de películas: *El ojo salvaje*, de Ben Maddow; *Omicron*, de Ugo Gregoretti; *Mondovino*, de Jonathan Nossiter y *Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman.
A las 18.30, 20, 22 y 0.30, en Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 7.

música



Grinjot Pablo Grinjot y La Ludwig Van adelantará temas de *Canciones para criolla y ensamble*, su primer disco de estudio. Grinjot colaboró con Daniel Melingo, El Otro Yo y Fantasmagoria, entre otros proyectos.
A las 21, Espacio Ecléctico, Humberto Primo 730. Entrada: $ 10.

Bossa Belén Pérez Muñiz, hija de los dueños del legendario local La Fusa, presenta su primer disco, *Clareza*, de música popular brasilera. Pérez Muñiz comenzó a cantar a los 15 años impulsada por el mismísimo Vinicius.
A las 22, en Notorious, Callao 966. Entrada: $ 18

Funk El *power trío* Open 24 presenta su propuesta de rock local, integrada por los hermanos Cutaia más Rodrigo Gómez. Adelantarán temas de su nuevo disco a editarse este año.
A las 21.30, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 15.

etcétera

Tecnología En el ciclo de debates *La cultura Argentina hoy*, se hablará sobre las nuevas tecnologías. Con Alejandro Piscitelli, Guillermo Culell, Mariano Sardón y Fernando García.
A las 19, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis**.

arte

Gallery Nueva edición de *Gallery Nights*. En el ciclo *Dialogando con artistas* estará Martín Di Girolamo, moderado por Laura Batkis.
A las 19, en el BAC, Suipacha 1333. **Gratis**

Soto Ultimos días de la muestra *Visión en movimiento*, de Jesús Rafael Soto, con obras de arte cinético, expresión trascendente del siglo XX.
De 11 a 19, en Fundación Proa, Pedro de Mendoza 1929. Entrada: $ 3.

cine

Carterista En el ciclo *La ciudad en el cine: centros y periferias* se proyecta la obra maestra del director chino Jia Shang-ke, *El Carterista*.
A las 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 7.

música



Nuevo En el ciclo *Nuevo!* Marianela sigue presentando su disco, *Cajita Feliz.* Además estará tocando Sonotipo.
A las 21, en el San Martín, Sarmiento 1551. Entrada: $ 1.

Pop Lisandro Aristimuño presenta *Ese asunto en la ventana*, su segundo disco.
A la 0.30, en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $20.

Pop Leo García y Los Látigos presentan canciones de sus últimos discos y adelantan nuevas del material que en breve comenzarán.
A las 21, en Niceto. Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 15.

teatro

Caín Estrena *La marca de Caín*, pieza radiofónica en dos partes. El autor, intérprete y director es Alberto Muñoz. Se trata de un formato de teatro leído y continúa la tradición de las piezas radiofónicas.
A las 20.30, en Portón de Sánchez, S. de Bustamante 1034. Entrada: $ 10.

Flia Estrenó el viernes pasado la obra *Flia*. Una familia alrededor de una mesa en donde los recuerdos circulan y cambian según quien los evoca.
A las 23.15, en Teatro del Abasto, Humahuaca 3549. Entrada: $ 12.

Avaro Ultimas funciones de *El avaro*, de Molière, versión particular con una mirada original y divertida de Alberto Madín.
A las 21.30, en la Manzana de las Luces, Perú 294. Entrada; $ 8.

cine

Kim En el ciclo *Variaciones del cine asiático* podrá verse *La samaritana*, de Kim Ki-Duk, realizada el mismo año que *Hierro 3*.
A las 20, en Cine Club Tea, Aráoz 1460, PB 3. Entrada: $ 5.

Café Se proyecta *Café Lumière*, de Hou Hsiaohsien, dentro del ciclo *La ciudad en el cine: centros y periferias.*
A las 14.30, 17, 19.30 y 22, en la Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 7.

música



Melingo Daniel Melingo presenta *Santa Milonga*. Recién llegado de gira por Francia presentará junto a su orquesta e invitados especiales un trabajo que reúne 14 temas, propios y ajenos.
A las 23, ND Ateneo, Paraguay 918. Entrada: desde $ 18

Tango En la pista de baile del *Club El Tangazo*, una milonga de barrio, Los Cometabrás nos conducen por un universo tanguero y ciudadano, a través de escenas que combinan humor, canto y danza.
A las 21.30, en 1/2 Mudo, Hipólito Yrigoyen 2148. Entrada: $ 15.

Mónaco El hilo de voz que desata María Mónaco recorre el escenario, por momentos junto al acordeón, al piano, a sonidos grabados o a pequeños objetos sonoros.
A las 21, en El excéntrico de la 18, Lerma 420. Entrada $ 12 y $ 8.

etcétera

Tono El ciclo electrónico *I-Tono* realiza una edición especial: la fiesta Igloo Night. En la música Ismael Pinkler, Gurtz y Violett. En las imágenes Minirocke, Josefina Biettu y Charlotte.
A las 24, en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $ 8,

Fuga Se realiza el cierre de *Pre-fuga Jurásica 2006*, evento de música en vivo y artes visuales organizado por el Grupo Fuga. En la vieja Cervecería Munich estarán distintos artistas sonoros.
A las 17, en el Centro de Museos, Av. de los Italianos 851. **Gratis**

Santo En la exposición de fotos de Sebastián Friedman, *El santo de la chatarra,* habrá música chatarra de Zenobi e Insinger y lecturas de Eloísa Cartonera. Además choripaneada y vino.
De 10 a 17, en Palacios 4518, Lanús. **Gratis**



Hombre de

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

En algunos casos ser un "outsider", no pertenecer, tiene sus privilegios. Sólo cuando uno no pertenece a ningún lugar tiene la libertad de entrar y salir de todos. Tal es el caso de Juan Carlos Kreimer, escritor, aventurero, editor, carpintero, buscador y periodista que luego de atravesar las décadas del '60, '70, '80 y '90, hoy puede afirmar, con medio siglo a cuestas, que es un hombre feliz. Claro que para él la felicidad más que un revólver caliente es el haber estado por aquí, por allá y por todas partes siendo siempre él mismo. Testimonio de una vida itinerante signada por búsquedas nunca definitivas, la reciente edición de *Contracultura para principiantes* (escrito y editado por el propio Kreimer y dibujado por Frank Vega en un acorde estilo a lo Robert Crumb) hace que la contracultura aparezca como un juego apasionante y fluctuante. Como Greil Marcus en *Rastros de Carmín*, Kreimer va uniendo las vidas de los beatniks, los hippies, los *diggers*, los punks y demás rebeldes que, como en un juego de postas, se van pasando una antorcha en la que siempre arde la llama de la rebeldía y el disconformismo que han marcado una historia paralela del siglo XX. *Contracultura para principiantes* funciona como una autobiografía afectiva para rastrear el itinerario intelectual de un tipo que, aún hoy, sigue rompiendo esquemas. El libro coincide con la reedición de *Punk, la muerte joven*, autogestionado por su propia editorial. Ni hippie, ni punk, ni new ager, ni empresario editorial, el que está en frente nuestro es un hombre que se animó, ni más ni menos, a ser él mismo: "Lo primero que hice fue abandonar la facultad y las expectativas burguesas que tenía mi familia sobre mí. Todo empezó cuando compré mi primer ejemplar de la revista *Eco Contemporáneo*. Tenía 18 años, creo que fue en 1962. Era una revista que traducía a los poetas beatniks, hablaba de Witold Gombrowicz y del malestar de los jóvenes. Me acerqué a la gente de la revista, que era un poco más grande que yo: Antonio Dal Masetto, Alberto Viñati, Miguel Grinberg, Jorge Di Paola. Edité algunos poemas, y después empecé a trabajar ahí: había que ir a las imprentas, y con los paquetes de revistas por el subte, llevándolas kiosco por kiosco...".

Estamos a principios de los '60 y el joven Juan Carlos Kreimer, hijo de profesionales, anda por la calle recitando "América, América, te he dado todo y me has dejado sin nada" de Allen Ginsberg. Sabe que, para muchos, su actitud no es políticamente "comprometida". "Con el tiempo esta revista fue acusada de pro yanqui, de no estar politizada. Pero yo en ese entonces empecé a descubrir que había muchos rebeldes que venían en inglés. Nosotros quizás éramos más 'camusianos', y no tan 'sartreanos': no sabíamos lo que queríamos, pero sí lo que no queríamos. Hoy esto parece una sutileza, pero a principios de los '60, el intelectual debía militar políticamente. Ibamos a escuchar jazz, o a Piazzolla; rock acá aún no había."

De ahí Juan Carlos pasó a trabajar en la editorial de Jorge Alvarez, famoso entre otras cosas porque "inventó el negocio de la literatura argentina fuera de las grandes editoriales: ahí leí a Manuel Puig y me daba cuenta de que no sólo no podía escribir tan bien como él, sino que no tenía una experiencia de vida para escribir algo tan fuerte. Después me contrataron como redactor para *Claudia*, que fue mi primer trabajo en serio. Ahí trabajé 5 o 6 años, y la verdad es que me mandaban a escribir sobre cualquier boludez. Pero mi compañera de banco en ese trabajo era Olga Orozco. De repente yo les decía: 'Toca un grupo en el Instituto Di Tella al que le podemos hacer una notita'. Así empecé a escribir sobre Almendra, Poni Micharvegas, Manal. Y las notas sobre los hippies y sobre el rock que llegaban en inglés me las pasaban a mí porque no las entendían, una onda 'dáselo a Kreimer que es joven y está metido en todas estas locuras'. La primera nota que hice que estuvo buena, era sobre Bob Dylan, Joan Baez, Peter, Paul & Mary y The Mamas & The Papas. Cuando conseguí cierto renombre, en 1968 escribí *Beatles & Co*, que publiqué cuando los Beatles todavía estaban tocando. Así pasé de ser un bueno para nada, como era en mi casa, a ser un periodista especializado en rock".

Editado dos años más tarde, *Agarrate*, segundo libro de Kreimer, describía dos tipos de bandas: "Estaban las que, te gustaran o no, tenían una búsqueda: Alma y Vida, La Cofradía de la Flor Solar, Manal, Almendra. Era música que te excitaba, que te decía: *Disfrutá la vida, boludo*. Y el resto: música para que la mersada bailara". La mirada de Kreimer está marcada por el espíritu crítico de la época, pero por entonces eso no alcanzaba: "Había mucha presión de la juventud consciente para que uno entrara a militar: laburar al estilo Rodolfo Walsh, hacer actos de sabotaje, volantear, ir a las villas a concientizar a la gente. Y yo sentía una mezcla de cobardía y comodidad: no estaba dispuesto a sacrificar mi vida. En ese entonces me peleé con todos mis amigos sindicalistas. No creía en el peronismo, ni en la llegada de Perón. Sabía que el viejo los iba a terminar cagando a todos".

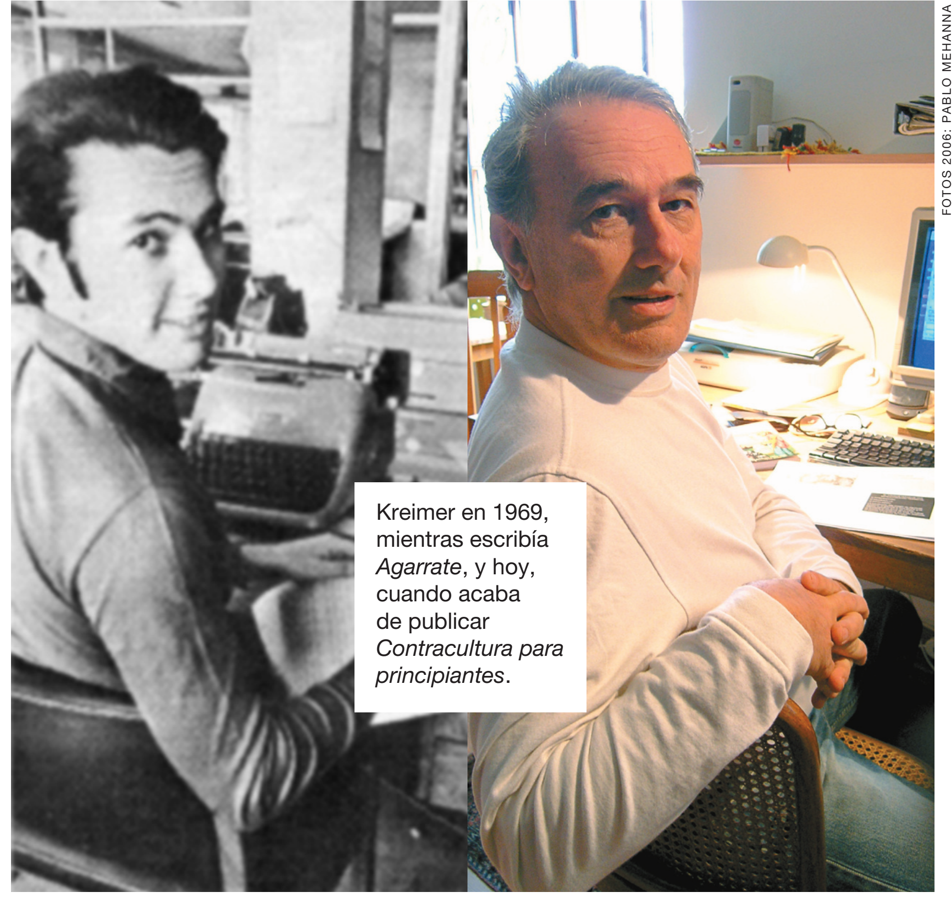
DEL JET SET AL PUNK

Después de vivir la época dorada del rock nacional, durante los '70 "no pertenecer al establishment" ofrecía, para un periodista contracultural como Kreimer, la posibilidad de disfrutar de cierto jet-set bohemio: "Las aerolíneas nos vendían los pasajes muy baratos. Y vos te ibas con tu mochila y caías en la casa de uno del que tenías el teléfono. Pasaban cosas increíbles: ibas a San Francisco, París, Madrid o Londres y a la media hora de llegar ya encontrabas, no sabías cómo, a uno que era amigo de un amigo tuyo. Eso duró hasta los '80, cuando el turismo cambió todo. Entonces decíamos que éramos la Octava Internacional. Yo recuerdo que en un momento decidí que no quería laburar más, que no quería formar parte del sistema. Hacía algo que me diera mucho guita por unos meses y después estaba un año yirando. Vivía. En el '73 trabajé para una campaña de Mitterrand y después me quedé un año en París".

A principios de los '70, Kreimer se aburrió del rock, nacional o no. "Hacia el '72 fui a ver a Pink Floyd en el Palacio de los Deportes de París y me pareció que era música para acompañar la fumada: ¡me aburría! En el '73 me pasó lo mismo con los Rolling Stones: me gustó más el viaje en tren a Bruselas, en el que conocí a Mark Zemati (un librero francés que terminó organizando el primer festival punk francés) que el recital, que no me dejó nada." A mediados de los '70, siguiéndole los pasos a cierta bailarina, Kreimer quedó anclao en Londres, escribiendo una novela:

Pionero del periodismo de rock en Argentina y hoy editor de la colección "Para Principiantes" desde su sello Longseller, Juan Carlos Kreimer ha cambiado de piel varias veces en su vida: desde la bohemia viajera en París o Buzios, hasta escribir libros míticos como *Punk, la muerte joven* en Londres o fundar una revista sobre el bienestar como la exitosa *Uno mismo* en los '80. Aquí recorre esa búsqueda errática pero guiada por una coherencia interna.

ningún lugar


FOTOS 2006: PABLO MEHANNA

Kreimer en 1969, mientras escribía *Agarrate*, y hoy, cuando acaba de publicar *Contracultura para principiantes*.

Señor de ningún lugar. Mientras tanto, durante 1977 Kreimer había empezado a ver, en las calles, en los pubs, que algo pasaba en Londres. "Había leído una entrevista a Malcolm McLaren; sabía que el tipo tenía un negocio con Vivianne Westwood y un día fui a saludarlo, a conocerlo. Le dije: 'Yo vengo de acá, sé que vos sos situacionista, no sé muy bien qué es eso, pero leí un libro de Guy Debord y me parece interesante'. Y lo debo haber agarrado en una buena, porque se creó entre nosotros una complicidad que con los punks, que eran pibes, no tenía."

Envió la novela a España, pero a los editores les pareció muy negativa, muy desesperada; pero quizá por eso, le propusieron algo que sólo podía aceptar alguien desesperado: escribir un libro en 20 días sobre "eso" que estaba pasando. "Yo no quería escribir un libro sobre rock, así que me dije: voy a escribir cualquier barbaridad, voy a decir lo que realmente pienso, me voy a quedar con la plata y los voy a mandar a todos a la mierda." Con esta actitud (muy punk, por cierto), el libro aún hoy resulta esencial para entender un fenómeno que marcó un punto de inflexión cultural. Salió en 1978, y ahí aparecen Patti Smith, los Sex Pistols, The Clash y sirvió, primero en España (donde salió la primera edición) y luego acá (al principio vía fotocopias, luego cuando se editó en los '80) como manual de instrucciones para los punkies locales. "Yo para los punks era un Viejo Pedo Aburrido: me decían así porque tenía 32 años. Salvo con Richard Hell, que era un tipo culto al que le gustaba charlar conmigo, a mí los tipos no me daban bolilla: me verdugueaban, me ninguneaban, porque encima para ellos yo era un sudaca de rulos, un tipo medio hippie que no hablaba demasiado bien el inglés. Y un día me pelé completamente. Cuando volví a hablar con ellos sí me dieron bola. Con los años me di cuenta de que yo también había hecho algo punk: me había sacado mi disfraz, mi careta. Y me dieron bola porque se dieron cuenta de que estaba tan desesperado, tan perdido como ellos."

"Había mucha presión para que uno entrara a militar: laburar al estilo Rodolfo Walsh, hacer actos de sabotaje, volantear, ir a las villas a concientizar. Y yo sentía una mezcla de cobardía y comodidad: no estaba dispuesto a sacrificar mi vida".

VIAJE INTERIOR

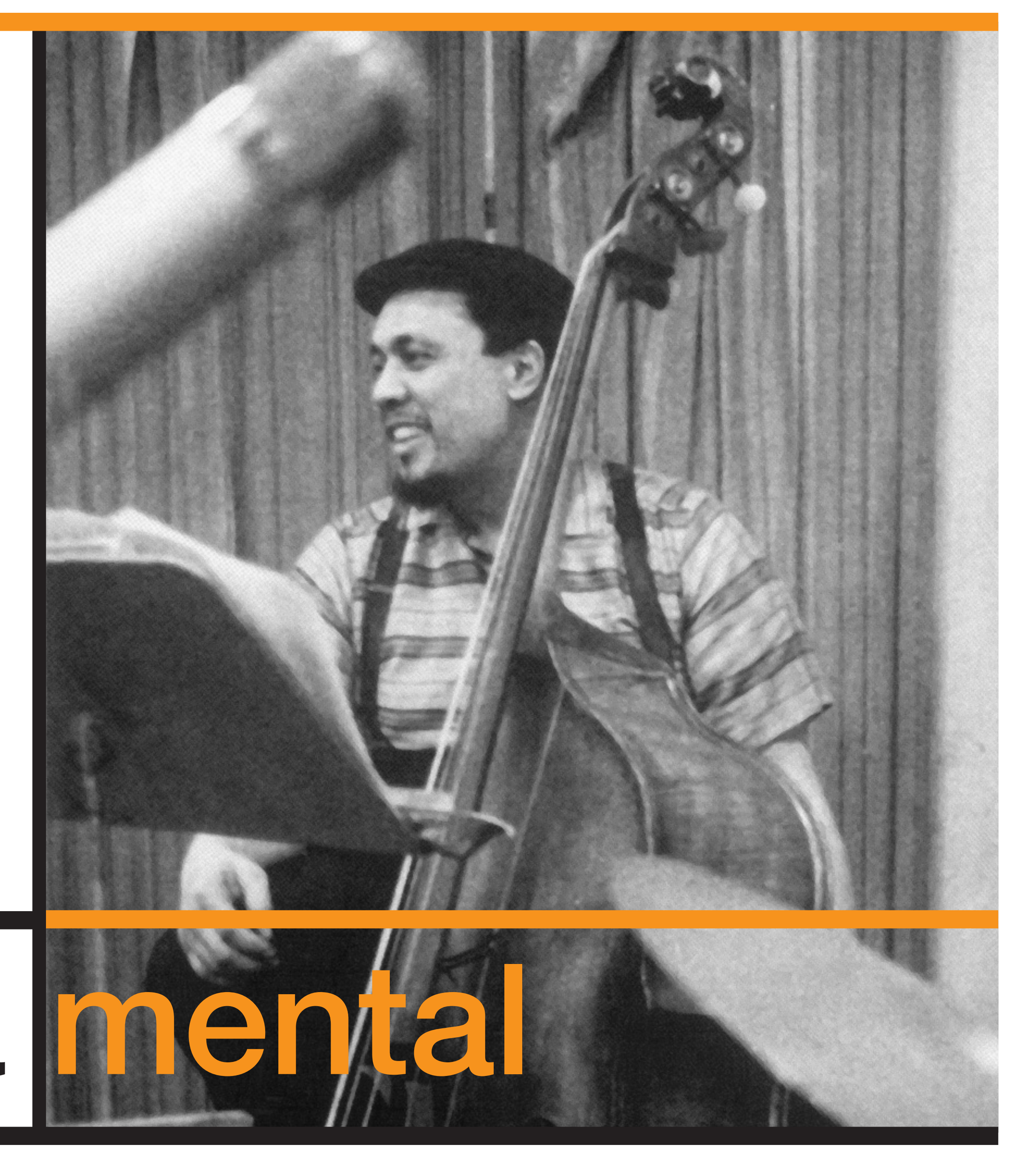
Los '80 encuentran al Señor de Ninguna Parte en el ambiguo paraíso de Buzios. Allí inicia un viaje interior del que sale con un desafío: jugarse a escribir sobre lo que quiere. "La idea de armar mi propia revista, *Uno mismo*, se me ocurrió en el '82, pero tuve que esperar: no podía empezarla durante la guerra; era una locura en ese clima hablar sobre sentirse bien. Había discursos aislados que hablaban sobre comer bien, vivir bien, un discurso editorial que, después de tanto negativismo, tenía que ser distinto, positivo. Estábamos todos muy lastimados." *Uno mismo* comenzó en octubre de 1982. "Yo reescribí todo hasta el número 10. Los psicólogos en general escriben en una jerga que es incomprensible, y yo los editaba para que lo pudiera leer Doña Rosa. La revista creció y en un momento me encontré dirigiendo encuentros y charlas. Me sentía Zelig. En esa época ni hablaba de mi pasado punk ni de rock y en las fotos aparezco de saco y corbata. Había encarnado en otro personaje, y me lo creí. Descubrí el budismo, releí a Alan Watts y me propuse ser un tipo ético, coherente. Había antroposofía, macrobiótica, vida campestre, budismo. Se fundió en el segundo número, pero la revista ya había salido y el éxito estaba a la vuelta de la esquina: con la democracia, los tiempos estaban cambiando. *Uno mismo* llegó a vender 40.000 ejemplares."

Lo cierto es que un día, Juan Carlos Kreimer volvió a sentirse como un hombre de ninguna parte: "Sentí, después de diez años, que había dicho todo lo que tenía que decir. Yo soy bueno para los primeros momentos, cuando algo se vuelve una forma empiezo a aburrirme. Y renuncié".

EL ETERNO PRINCIPIANTE

Kreimer empezó a organizar mejor su propia editorial y así dio inicio Longseller: "Me convertí en un gerente. Pero la idea original nació en Londres en 1977, como *Books for beginners*. Quería presentar buenas síntesis de temas difíciles e ideas importantes, de manera amena y accesible, a generaciones más acostumbradas a leer cómics que tratados académicos". De a poco, el espectro se fue abriendo: ciencia, filosofía, psicología, literatura, lingüística, artes... "Los libros de la serie no son sólo para estudiantes sino que muchos los buscan para contextualizar informaciones dispersas y tener un conocimiento global. Esta serie vende liebre por gato: la colección parece un chiste, pero tiene títulos muy buenos. Yo el año pasado hice una encuesta para saber cómo llegaban los lectores a la colección, y todos llegan igual: leyeron uno que les gustó y ahora vienen y buscan. No editamos a Osho o a Coelho. Ahora vamos a editar a Martin Buber para principiantes. O Spinoza para principiantes. No hago libros de ocasión. Tampoco lo es *Contracultura*... Hace un tiempo escuché un programa de tele que hablaba sobre los '60 y mezclaban a Dylan con Charles Manson. Decían tales gansadas que me propuse hacer un libro como éste. Fue la excusa perfecta para tener la visión que no había tenido hasta ahora: entender esa interconexión entre el 'coraje aislado de personas aisladas' del que habla Norman Mailer. Son pocos los tipos que se mantienen rebeldes toda su vida." Ⓡ





Por fin se edita en la Argentina *Ah Um*, el legendario disco que Charlie Mingus grabó en 1959, considerado uno de los tres mejores del jazz de todos los tiempos.

Partitura mental

POR DIEGO FISCHERMAN

1959 fue un buen año. O, por lo menos, lo fue para el jazz. Se editaron discos extraordinarios del Modern Jazz Quartet, de Gerry Mulligan, del cuarteto de Dave Brubeck, de Charlie Parker y de Dizzy Gillespie. Pero, sobre todo, se publicaron tres de los álbumes que, de ahí en más, figurarían en todas las listas de los mejores de la historia. Incluyeran lo que incluyeran además, siempre hubo consenso para *Kind of Blue* de Miles Davis, *Giant Steps* de John Coltrane y el que tal vez sea el menos obvio y el más salvaje de los tres: *Ah Um* de Charlie Mingus.

La reciente edición local de este disco –con igual presentación que el importado, pero a un precio estimativo de $ 23– pone en escena su importancia ya desde el comienzo, una de las mayores explosiones controladas de las que se tenga registro. Y, por supuesto, desde su tapa, un cuadro cuyo autor no se indica pero habla a las claras del jazz entendido como "objeto de arte". El septeto que incluía a John Handy, Shafi Hadi y Booker Ervin en saxos, Mingus en contrabajo o piano, Horace Parlan en piano, Dannie Richmond en batería y Jimmy Knepper alternando con Willie Dennis en trombón, grabó en dos sesiones, el 5 y el 12 de mayo. El LP original presentaba la mayoría de los temas en versiones *editadas*. La nueva edición en CD, además de tres piezas que no se habían incluido en el álbum primigenio, incluye seis de los nueve restantes en versiones completas, sin editar. Aquí, por ejemplo, "Good Bye Pork Pie Hat" dura el doble que en la edición de 1959.

En las notas incluidas en la contratapa del LP, Dianne Dorr-Dorynek citaba a Mingus. "En primer lugar, una composición de jazz, tal como la oigo en el oído de mi mente –aun cuando la escriba con precisión y usando un montón de notas en una partitura–, no puede ser tocada por ningún grupo ni por ningún músico, clásico o de jazz", decía el compositor. "Un músico clásico puede leer todas las notas correctamente, pero las toca sin el sentimiento correcto del jazz o de la interpretación. Y un músico de jazz, aunque pueda leer todas las notas y tocarlas con un sentimiento jazzístico, inevitablemente introduce su propia expresión individual antes que las dinámicas que el compositor previó. En segundo lugar, el jazz, por definición, no puede traducirse a partes escritas, con sentimiento, sin que salga volando libremente." La idea de cómo resulta imposible constreñir el jazz a una escritura es particularmente productiva si se la cruza con el experimento que Mingus venía realizando desde 1951, sus talleres (*workshops*) de jazz. En 1943, cuando estudiaba en el Los Angeles City College, había tomado contacto con los talleres de música clásica, donde intérpretes y compositores compartían el trabajo sobre nuevas obras. Y ya en Nueva York decidió aplicar el modelo de trabajo al jazz. Entre los primeros participantes de estos talleres estuvieron Thelonious Monk, Max Roach, Horace Silver y Art Blakey. Y Teo Macero, otro de los músicos que formó parte de los *workshops* que, además, era productor en el sello Columbia, fue el contacto para que este disco existiera.

La importancia de *Ah Um,* cuyo principio constructivo es la idea del homenaje a los ancestros musicales, tiene que ver, en primer lugar, con cómo suena. Los saxos de Handy, Hadi y Ervin junto al trombón de Knepper, en la triple repetición variada de la melodía, en "Self Portrait in Three Colors", el tema que compuso para *Shadows*, el primer film de John Cassavetes, donde nunca se lo utilizó, el solo de Booker Ervin en esa especie de sermón genial que es "Better Get it in your Soul", Handy en "Goodbye Pork Pie Hat" –un homenaje a Lester Young, muerto hacía apenas siete semanas– y el juego con el trémolo en el contrabajo, la originalidad en la reescritura de temas anteriores ("Nouroog", "Duke's Choice" y "Slippers") en "Open Letter to Duke", son sólo algunos de los argumentos que convierten al disco en uno de los mejores del jazz. El sonido colectivo, con ese sentimiento que, según el propio Mingus, se escapa libremente por el aire en el mismo momento en que sucede, está, hasta donde es posible, fijado en una nueva clase de escritura. "Mis métodos actuales de trabajo incluyen muy poco material escrito. Escribo en una partitura mental y dejo que esa composición pase, parte por parte, a los músicos", decía Mingus. El disco, en todo caso, terminó omitiendo un paso. En este caso los que leen –y los que seguirán haciéndolo por los siglos de los siglos y amén–son los que escuchan. Y ese comienzo de *Ah Um* seguirá sonando, siempre, con el mismo poder. Y "Goodbye Pork Pie Hat" seguirá siendo, como antes y para toda la eternidad, el mejor blues posible.

TV/DVD

Lisa Kudrow era la más inclasificable de *Friends*. ¿Qué hacer después? ***The Comeback***, una parodia sarcástica tan buena que no podía sino fracasar.



CON LA FRENTE MARCHITA

POR RODRIGO FRESAN

Cuando el escritor Francis Scott Fitzgerald dictaminó aquello de "no hay segundos actos en las vidas norteamericanas" no sabía de lo que hablaba. O sí. Lo que ocurre es que Fitzgerald –quien de algún modo disfrutó de un exitoso segundo acto, aunque post-mortem– murió antes de que la televisión dominara al planeta y se convirtiera en una virtual fábrica de segundos actos y de redentores y revanchistas regresos. Elvis Presley tuvo su inmenso *comeback* en el '68 en la pantalla pequeña y ahí lo tienen ahora a Kieffer Sutherland convertido en astro absoluto de la TV luego de años de vagar sin rumbo por los estudios de las películas. El caso de Valerie Cherish, bueno, es un poco diferente, pero aun así...

FEBRIL LA MIRADA

Valerie Cherish es la alguna vez graduada con honores bióloga Lisa Kudrow. Y creo que nadie en su sano juicio duda de que Kudrow era la mejor actriz –si no la única– de todo el elenco de *Friends*. Ahí está la border-salingeriana Phoebe Buffay y su malvada gemela Ursula y ahí están sus camaleónicos papeles en films *indies* y aquí, en *The Comeback*, está su máxima creación hasta la fecha: la sanamente insoportable y perversamente adorable pelirroja Valerie Cherish. Estrella de *sitcom* en plan Bárbara "Mi bella benio" Eden que tuvo su bloque de quince minutos de fama durante los últimos años '80 (algunas tapas de revista, un premio del público, una invitación al show de Jay Leno durante la cual un mono le cagó en la cabeza) y que ahora desea más que nada lo que nunca dejó de desear: volver a ser una "estrella" y dejar de ser una vulgar y acomodada *desperate housewive*. No importa cómo. Valerie necesita ferozmente su segundo acto. Y Valerie Cherish consigue un pequeño papel en la estúpida comedia juvenil (*Room on Bored*, el cada vez más breve rol de Tía Sassy) y, a la vez, un protagónico absoluto en *The Comeback*: impiadoso *reality–show* lanzado en el momento en que el formato comienza a cansar y la gente pide más sangre y a alguien se le ocurre que esta pobre mujer bastante rica será el perfecto payaso a quien arrojarle tortas a la cara y a la pantalla. Y no se equivoca.

Así, *The Comeback* –creada por la propia Kudrow y Michael Patrick King, guionista-cerebro de *Sex and the City*– funciona en varios planos simultáneamente: las filmaciones de *Room on Bored*, las autofilmaciones del "diario íntimo" de Valerie Cherish, y la captura del material en crudo para lo que será *The Comeback* y que Valerie Cherish no ve porque lo está viviendo y/o actuando. Las influencias son claras y no se ocultan: algunos *sketches* de *Saturday Night Live* y *The Kids in the Hall*, los formidables *mockumentaries* de Christopher "Spinal Tap" Guest y, más cerca, la coral *The Office* y la solipsista *Curb Your Enthusiasm*. Es decir: televisión con uñas y dientes. La diferencia decisiva es que a lo que muerde y araña *The Comeback* –que por momentos parece el producto de la ácida mentalidad de un Nathanael West reencarnado– es a la mismísima televisión y a sus mutaciones. Y Valerie Cherish es la definitiva Mujer Catódica, la muñeca idiota que salta y hace gracias cuando se abre la caja boba. Pocas veces uno ha sentido más piedad, vergüenza ajena y asco por un mismo personaje. Porque, básicamente, *The Comeback* es un bestial e inagotable catálogo de humillaciones que Valerie Cherish –desbordante de tics y de lugares comunes y de frases hechas y de muletillas y orgullosa poseedora de un irritante *ring-tone* en su teléfono móvil– soporta con entereza casi zombi, casi santa. Valerie Cherish –acompañada por un reparto entre los que se cuentan su resignado y sarcástico esposo Mark, su maleducada hijastra Francesca, su peluquero gay y confidente Mickey (quien no quiere que se sepa que es gay pero, finalmente, sale del armario sin que haga ninguna falta porque imposible no haberlo sabido), el elenco de *Room on Bored* (donde destaca la rubia y popular Juna, transparente dardo envenenado para Cameron Diaz), la productora *in situ* de *The Comeback* Jane, el sonidista que parece recién salido del Clan Manson, el agresivo manager de Valerie Cherish y ese terrorífico archienemigo y némesis que es el guionista Paulie G.– se cae y se levanta y vuelve a caerse para levantarse. Y aguanta y aguanta y aguanta hasta alcanzar la forma más perturbadora del heroísmo. Y uno ahí, frente a la pantalla, sin saber si lo que corresponde es abrigarla con una manta y prepararle un té o pegarle un par de bofetadas mientras ella se convierte en fan del yoga instantánea para poder salir en una revista especializada o baila como loca en un concierto en The Viper Room o interactúa con una enana de otro *reality show* o graba su versión de "I Will Survive" o apoya un motín del elenco para luego retractarse o se da cuenta de que se puso el vestido al revés un minuto antes de pasear por la *red carpet*... todo el tiempo dando las gracias por nada con saludito oriental y sonrisa Colgate con la soga al cuello.

ES UN SOPLO LA VIDA

Y el éxito es un eructo. Y HBO primero se mostró entusiasmada con *The Comeback* (estaba planeada para dos temporadas), pero los ratings no acompañaron y así Lisa Kudrow (dueña del mejor de los primeros actos posibles) tuvo que hacer las valijas y llevarse a Valerie Cherish y ver cómo esa mediocridad complaciente que es *Entourage* se quedaba ahí adentro. Y es que el gran problema –y la inmensa virtud– de *The Comeback* reside en que, de acuerdo, se burla y se mofa de Valerie Cherish pero, apenas bajo la superficie de su piel y de su bronceado, de lo que en realidad se ríe es de quienes crearon y permitieron y alentaron la existencia de Valerie Cherish. Es decir: *The Comeback* se ríe de esa teleaudiencia que al único *comeback* que aspira es al que la trae de vuelta de la cocina con latas de cerveza o *popcorn* para volver a sentarse frente al televisor porque, como Valerie Cherish, creen que "no es que la televisión sea la realidad sino que la realidad es la televisión".

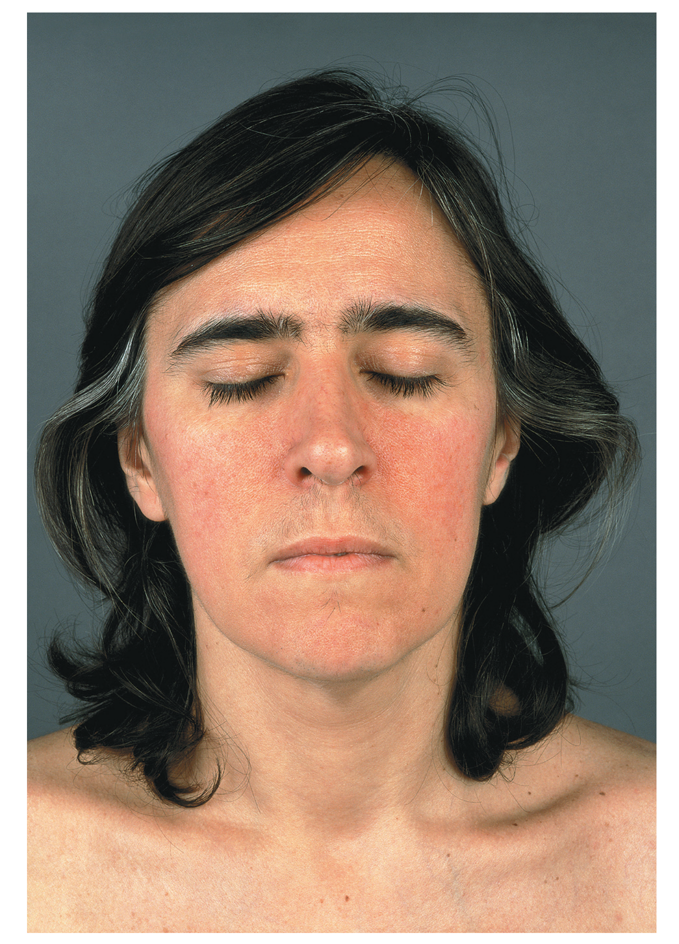
El efecto devastador de *The Comeback* se aprecia todavía más en el recién editado DVD (promocionado como "la primera y única temporada", los adictivos trece episodios que se pueden ver de a varios una y otra vez, audiocomentarios de Kudrow & Cherish, extras como Valerie Cherish en los camerinos luego de haber sido descalificada en *Bailando por un sueño* y una entrevista donde comenta: "Acabo de filmar una *movie of the week* que cuenta la historia de una mujer que fue violada por todos los habitantes un pueblo"). Y, al llegar a ese final tristemente feliz en el que Valerie Cherish regresa al Show de Jay Leno en principio para denunciar el espanto de los *reality-shows* y el engaño del que ha sido víctima a la hora de la edición (aunque hasta hace poco asegurara que "Jesucristo aprobaría los *reality-shows* porque, para empezar, permite su existencia") pero, enseguida, sucumbiendo a su nueva y sórdida y literalmente nauseabunda y vomitiva fama, se tiene la impresión de asistir al nacimiento de una futura Norma Desmond en *Sunset Boulevard*. Alguien siempre lista para su primer plano por más que todos estén mirando para otro lado.

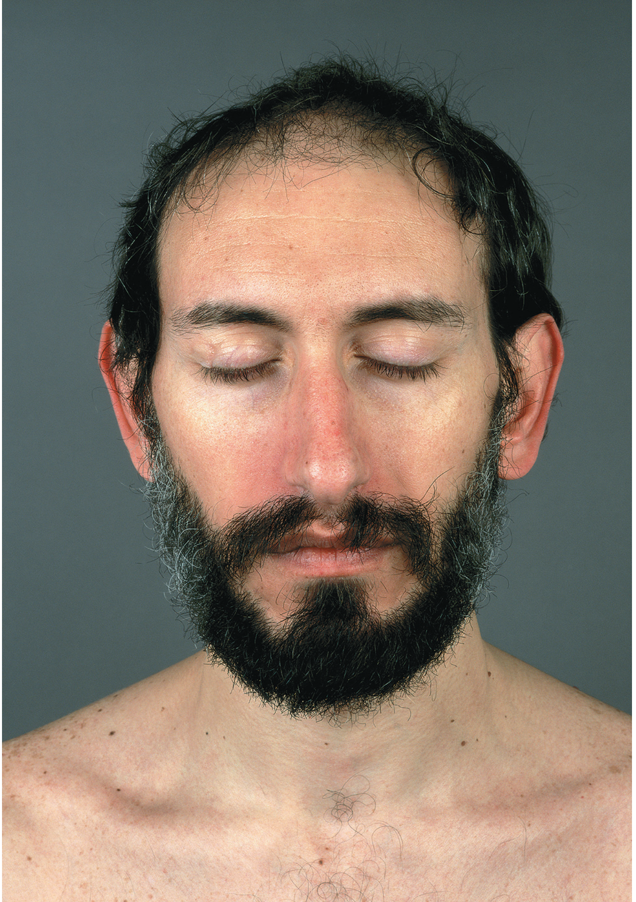
O en el baño.

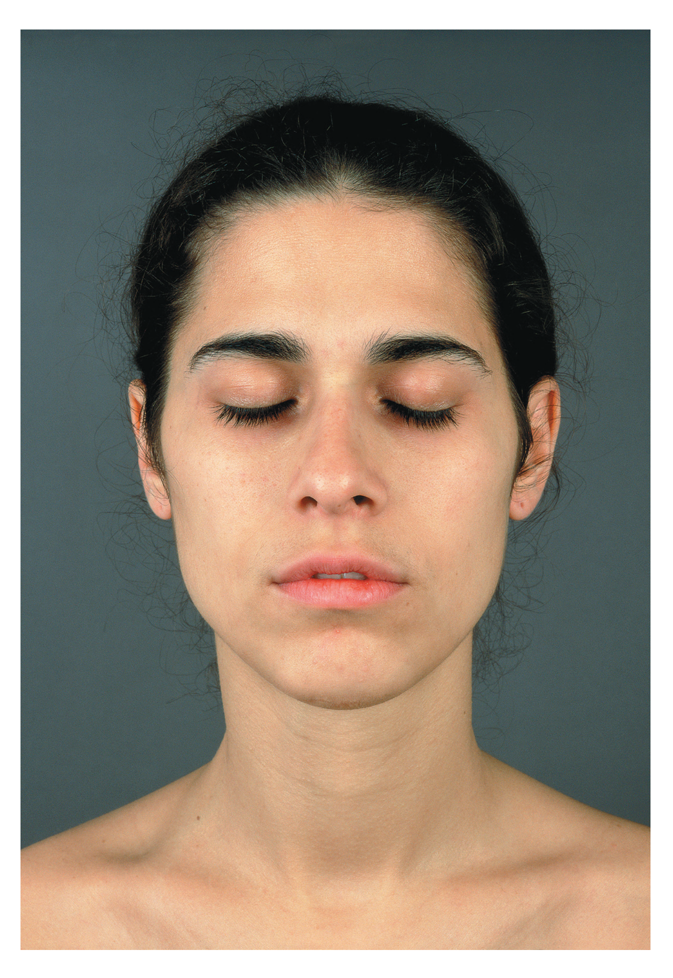
ERRANTE EN LAS SOMBRAS

Lisa Kudrow teorizó en cuanto a que la cancelación de *The Comeback* tuvo que ver con las "dificultades" de la audiencia para comprender cómo era Valerie Cherish: "No sabían si Valerie era una masoquista o una mujer de acero o una imbécil". Valerie Cherish –lo que pone en evidencia el enorme talento de Kudrow como actriz– era una masoquista todopoderosa y tonta. El "fracaso" de *The Comeback* –mucho más injusto que el de *Joey* y vaya a saber uno en qué andan los otros *friends* que no se llaman Jennifer Aniston– no hace más que probar una ley no escrita pero al mismo tiempo inviolable: la televisión no tiene permitido burlarse de la televisión; para burlarse de la televisión ya está el cine y sólo puede hacerlo de tanto en tanto. Aunque la historia y la programación tiene sus vueltas y –cancelada– *The Comeback* ha sido nominada en tres categorías de los Emmy a entregarse el próximo domingo 27 de agosto: mejor casting, mejor dirección de King y, por supuesto, mejor actriz protagónica de comedia. Lisa Kudrow estuvo nominada siete veces. Phoebe Buffay lo ganó una. Y, ahora o nunca, es el turno de Valerie Cherish. Mientras tanto, abundan los rumores de un especial de Acción de Gracias de *Friends*. Pero, ¿a quién le importa eso? Lo que yo quiero es ver a Valerie Cherish ganarse su más que merecido tercer acto, subir a recoger su premio, dar las gracias con su saludito ritual, pronunciar un discurso absurdo y largo (al que le cortarán el sonido y le subirán la música) y, ¡volvemos a estudios!, verla protagonizar *The Return of The Comeback* en cualquier otro canal cualquier día de estos, estando en el aire de su única y propia y extática tan irreal como *reality* desesperación pero, por favor, con buenos patrocinadores y anunciantes y camerinos grandes con cestas de comidas y regalos del productor y las mejores mesas en los mejores restaurantes y que la busquen y la nombren.

Después ya habrá tiempo para pensar en uno o dos Oscar. R







Mirame

Por lo general, las fotos con los ojos cerrados son consideradas fallidas y rápidamente son descartadas por otras en las que el fotografiado nos devuelve la mirada. Eduardo Gil decidió revertir esa impresión. En una muestra sugestivamente titulada *Paisajes*, expone 32 retratos de personas con los ojos cerrados en los que se pueden recorrer las caras hasta sus últimos detalles y sin ningún apuro.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Muchos entran a la muestra y la fotografían. Otros la recorren con los hombros alzados, tanto por el frío del invierno como por cierta inquietud. Eduardo Gil, el autor de las fotos colgadas, cuenta que la palabra que más repiten quienes le comentan su último trabajo es "inquietud". El hijo de una amiga suya, de ocho años, se sintió tan incómodo que pidió salir de la sala porque "tenía miedo". Pero, al mismo tiempo, un amigo de Gil, peruano, le manifestó que las imágenes le daban mucha paz, y que se sentía como adentro de un santuario.

Se trata de la muestra *Paisajes*, en el Centro Cultural Recoleta, y son sencillamente fotos en primer plano, con encuadre e iluminación idénticos, de personas con los ojos cerrados. Gil no les permitió maquillaje, ni bijouterie, y tienen los hombros desnudos, de modo que no hay manera de determinar algún rasgo de clase, ocupación o siquiera estilo personal; toda conjetura sobre sus posiciones socioeconómicas está determinada sólo por los rostros. "Los que la ven se equivocan todo el tiempo. Dicen que alguno 'debe ser muy alto', y resulta que es de los más bajos. Creen que otra persona es pobre, y resulta que es un profesional exitoso. Se pegan unos chascos tremendos." Otros observadores ven la veta macabra, y dicen que les parece estar viendo fotos de muertos, tomadas en una morgue. "Es que no vemos seguido gente con ojos cerrados", explica Gil. "Existen situaciones en las que cerramos los ojos, claro: muertos, durmiendo, haciendo el amor, rezando. Pero en general son rostros que no se pueden recorrer, observar en sus detalles, en una situación producida. Además quise jugar con el hecho de que las fotos en que el sujeto sale con los ojos cerrados, en general, son consideradas malas fotos, las que se tiran, se descartan." Y estas fotos son para Gil paisajes, y de ahí el título, porque pueden recorrerse, porque uno se puede tomar su tiempo para observarlas y detenerse en cada poro, en el bozo, las pecas, la curva de los labios, las marcas, imperfecciones, arrugas, con el mismo detenimiento con que se corre la foto de un paisaje.

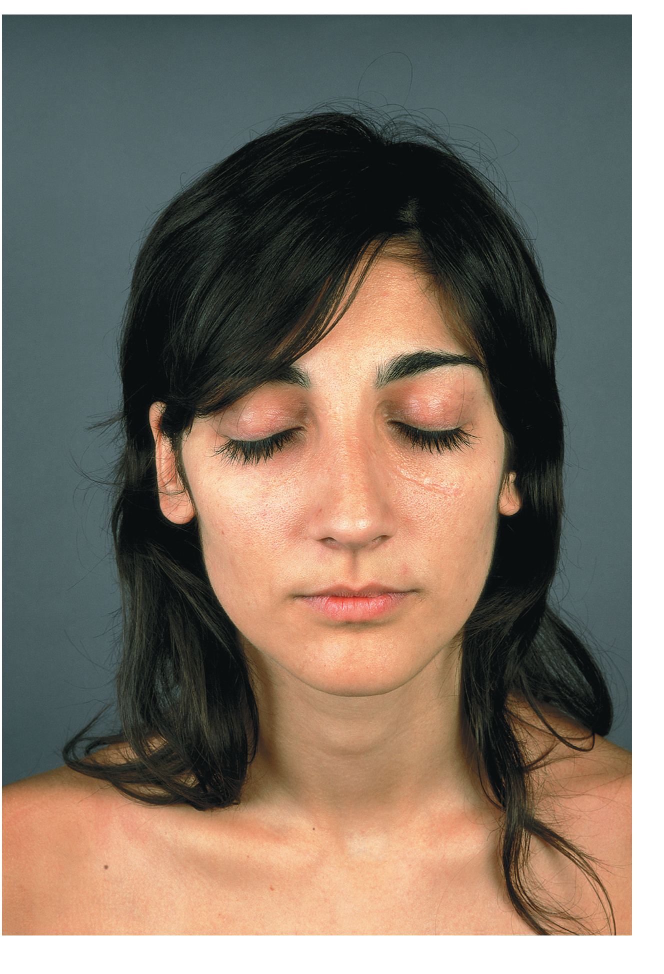
Claro, en una primera lectura se puede decir que se trata de retratos de personas con los ojos cerrados. Pero para Gil no son retratos en absoluto. "Yo trabajo desde hace treinta años, y siempre hice retratos de la forma usual. E incluso, en mis clases, siempre enfaticé el tema de la mirada. Pero desde hace años llevo conmigo, con mis creencias y por ende con mi trabajo un proceso de deconstrucción, de poner en cuestión ciertas certezas que creía tener. Y una de las cuestiones es desafiarme. En este caso, desafiar al retrato, y lo que significa la mirada en el retrato. Aquí el que mira es el espectador. La mirada del retratado no te conjura en su lugar. No se devuelve."

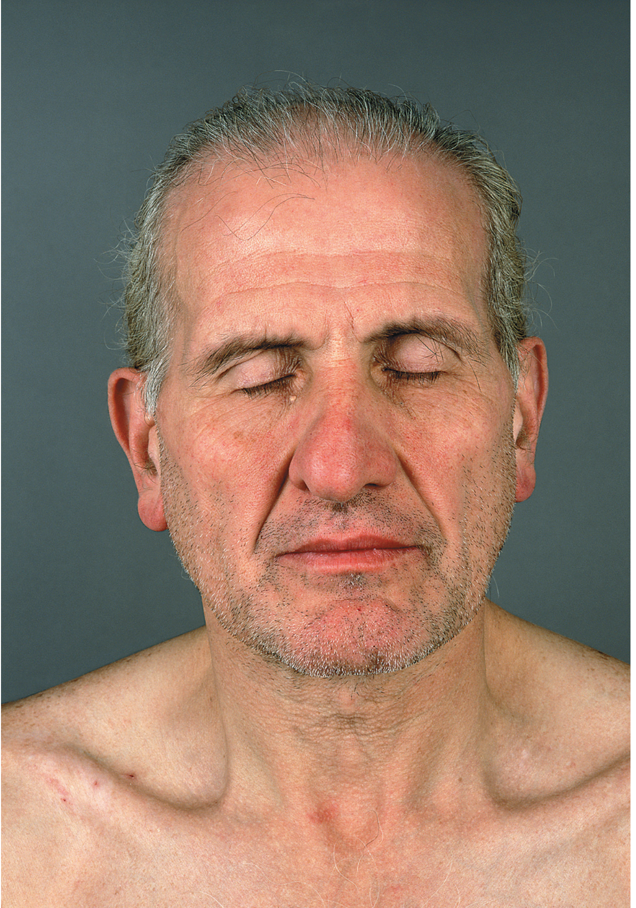
El trabajo tiene algo de vertiginoso. Porque es infinito. Podría ser de por vida. Y para él lo ideal sería fotografiar a todo el mundo. Las personas con los ojos cerrados no están identificadas, y las fotos no tienen texto. Allí hay desde biólogos hasta parientes del autor, indiferenciados. "Pero mi interés va más allá de lo catastral, del archivo. Me interesa la cuestión intelectual, teórica, de este trabajo, pero también que a la gente le pasen cosas. Desde el 2000 empecé, en mi trabajo, con un proceso de minimalización, de desestización de la visión, de algo nada expresionista, ni romántico, ni subjetivo." Pero para demostrar que este trabajo no es puramente teórico, a pesar de su interés por deconstruir nociones establecidas no solamente en la fotografía sino en los géneros de la historia del arte, Gil cuenta que el disparador no sólo fue emotivo sino muy cercano y personal. "La idea surgió de un retrato que le hice a Gabriela Liffschitz, jugando. Yo trabajé con ella en su primer libro, *Recursos humanos* y, jugando, le hice un retrato con los ojos cerrados, para mí. Cuando ella falleció, miré mucho ese retrato, me fascinaba, pero al mismo tiempo no quería mostrarlo, me parecía macabro, hasta morboso, porque se relacionaba demasiado, claro, con su muerte. Finalmente lo mostré en la Fundación Klemm, pero de esta muestra quedó afuera por obvias razones. Ese retrato fue el comienzo de este trabajo, que ya lleva un año y medio." Eduardo Gil, además, es el encargado de la obra de Liffschitz, encargo que ella le dejó antes de morir.

En la muestra *Paisajes* hay 32 personas con los ojos cerrados. Gil planea una mayor, con cientos de fotos de esta serie. Quizá, sonríe, ése sea el cierre. De lo contrario, no le resulta tan fácil dar el trabajo por terminado.

EL CONTINENTE Y LOS LOCOS

Si Gil está desarmando su aparato teórico, y se está desafiando, es porque su trabajo actual es por completo y radicalmente diferente del que realizó desde sus comienzos. En 1976 –para él, relativamente tarde– se inició como fotógrafo tras ser "despedido" de una multinacional donde era delegado sindical. Estaba, claro, en peligro, y en la calle. Un amigo, providencialmente, le pidió que lo ayudara con su trabajo como fotógrafo. Hizo fotos carnet, de colegio, de fiestas, lo que fuera. Además fue –o intentó ser– meteorólogo, piloto, sociólogo. "Todo eso es como otra vida", cuenta. "Yo manejaba exportaciones, qué sé yo, y ahora me cuesta sumar." La fotografía le trajo también una implacable pasión por los viajes y recorrió América latina, a dedo, con mochila: Chile, Perú, Brasil, Bolivia. Hasta se perdió en el Amazonas. "Pero yo nunca había tenido nada que ver con el arte. Al principio yo mismo, y mi trabajo, tenía más que ver con la militancia y con la ideología, lo que se ve en mi mirada sobre el continente. Pero en esos viajes y en esa época empecé a estudiar historia del arte, y se abrió un nuevo y fascinante mundo para mí, que desde entonces es mi pasión." En sus viajes por América latina también hizo una serie sobre cementerios, que sin embargo no incluye ninguna imagen de un camposanto argentino. "Es que buscaba algo que no es lo habitual: encon-







Paisajes
Eduardo Gil
Centro Cultural Recoleta
Sala C
Junín 1930
Hasta el 3 de septiembre

trar humor y erotismo en los cementerios. Y acá son demasiado lavados: sé, por ejemplo, de un tipo al que no le dejaron poner una pequeña estatua de su perro sobre la tumba. En cambio, en el resto de América latina, y sobre todo en Brasil, lo humorístico y lo erótico están por todas partes, si bien a veces en formas sutiles. Y en otras no tanto."

Uno de los trabajos más célebres de Gil –y el disparador de otra de sus pasiones, la docencia– se hizo en el Borda. Siempre fascinado por los textos de Foucault, la institución manicomial y la locura, todo comenzó en su primer curso de fotografía, en el Cineclub Buenosayres, que durante la dictadura había hecho proyecciones de cine en las villas. Cuando Gil daba clases allí, uno de los proyectos del Cineclub eran las funciones en el Borda. Gil asistió a una y quedó fascinado con el debate posterior y todo lo que sucedió allí. "Propuse talleres con internos y los hice durante dos años y medio. Sin embargo, de toda esa época, sólo me quedé con 25 fotos. Son retratos sencillos, convencionales, con el tema de la mirada muy presente. En muchos casos, el que ve las fotos no puede adivinar que es un loco. La experiencia me ayudó en muchos sentidos, pero sobre todo en la desmitificación. Uno se fascina, pero en realidad es una noción errónea: la locura tiene demasiado sufrimiento como para idealizarla."

"Existen situaciones en las que cerramos los ojos, claro: muertos, durmiendo, haciendo el amor, rezando. Pero en general son rostros que no se pueden recorrer, observar en sus detalles. Además, las fotos con los ojos cerrados son consideradas malas fotos, las que se tiran, se descartan."

Más tarde llegó su trabajo más abarcador, de 15 años de duración, que quedó plasmado en el libro *(argentina)*, realizado entre 1985 y 2000, que apenas tiene un texto que anuncia: "Intenta ser una metáfora de la Argentina desde la dictadura militar hasta el presente". Y en él aparecen otros de sus objetos recurrentes: los militares y la Iglesia. "Pero no quiero explicar mucho con esas imágenes. Quiero que el espectador trabaje, que le disparen cosas. Es de mis últimos trabajos en blanco y negro. Desde entonces empecé a trabajar con color. Primero entré en un período de abstracción, y ahora es este minimalismo." Ahora planea una nueva serie que también será metáfora del país, y tiene algunas fotos, sobre todo de la Patagonia: grandes proyectos olvidados, como el Eolo, un galpón enorme de forma extrañísima, que estaba destinado para estudios de meteorología, y que por dentro se encuentra vacío, con alerones a sus costados para que el atroz viento no lo vuele. O un cartel en blanco que anuncia nada en el medio de la nada del desierto patagónico. "En esta nueva etapa, además, ya no busco la buena foto. Busco sí que dialoguen unas con otras. Mi búsqueda es, además, que las imágenes digan algo sobre la Argentina y sus transformaciones. Pero ya no bajo línea. Ya no subrayo. Quiero que la gente, el espectador, sea el que trabaje."

INEVITABLES

saliradar@pagina12.com.ar

teatro



Mr. Xpender

El personaje del título es el maestro de ceremonias de una gran feria ambulante, mezcla de circo y varieté, que rememora los viejos espectáculos de variedades que viajaban de pueblo en pueblo. Por allí desfilan los más insólitos personajes: un mago mudo y su loro, un enano que dirige un circo de pulgas, el Gran Gregorio y su don de la visión de rayos X, y un payaso esquizofrénico que pasa de la ternura a la violencia. Todos tienen un único propósito: atraer al público sin importar los medios. En ese intento revelarán sus costados más oscuros. Sergio Lumbardini es autor y único intérprete de esta puesta y construye a los personajes con un desempeño excelente y con gran despliegue físico.

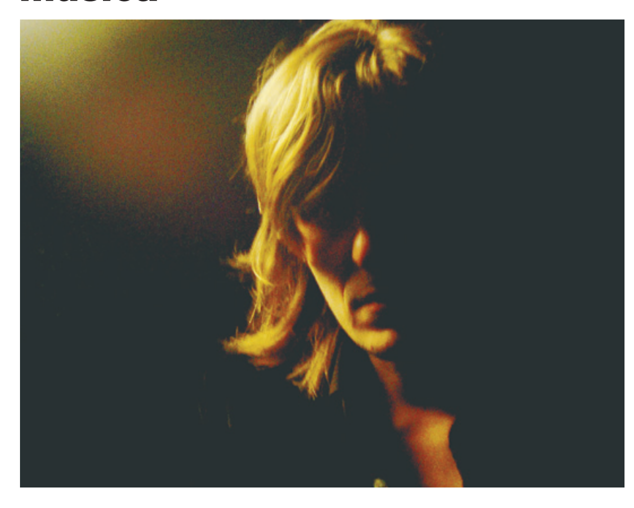
Los sábados a la 0.30 en Sala Raúl González Tuñón del C. C. de la Cooperación, Avda. Corrientes 1543. Entrada $ 10.

Crave

Una pieza sobre texto de estructura abierta de Sarah Kane, la dramaturga inglesa que se suicidó en 1999 y provocó una verdadera conmoción en la dramaturgia de su país con piezas viscerales y casi autobiográficas. Con Carolina Adamovsky, Javier Acuña, Gaby Ferrero y Javier Lorenzo. Dirección de Cristián Drut.

Los jueves y sábados a las 23 y los domingos a las 22 en El Lavapiés, San José 546. Entradas: entre $ 8 y 15.

música



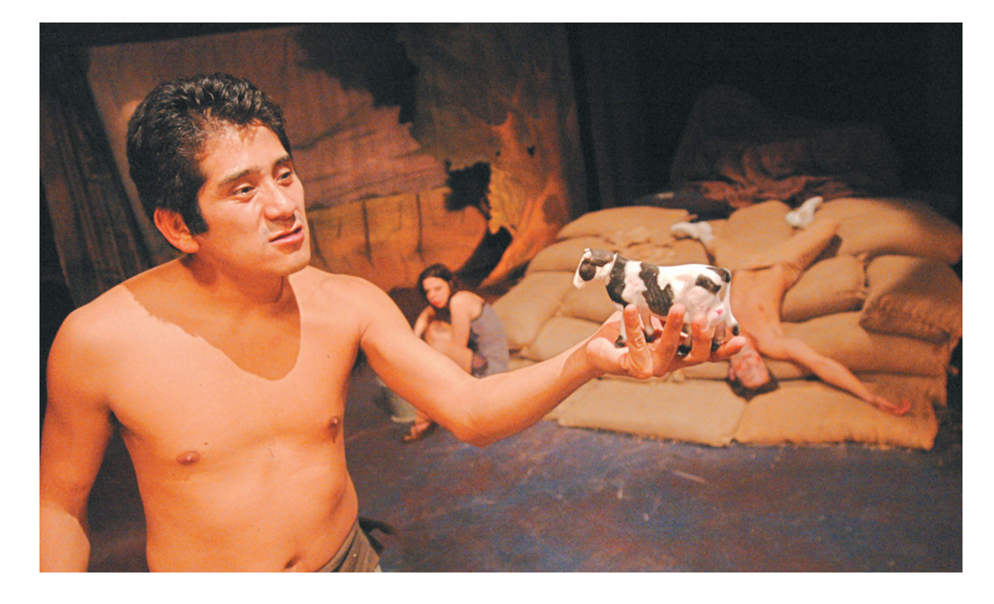
Desaparezca aquí

El asturiano Nacho Vegas es uno de los cantautores indispensables del último rock indie español. Mientras se espera su inminente álbum a dúo con Enrique Bunbury, se acaba de editar por estos lares su tercer álbum como solista en poco más de una década de carrera. A medio camino entre Andrés Calamaro y Joaquín Sabina, Vegas es como un Gainsbourg depresivo, y sin chicas cerca. *Desaparezca aquí* es un disco trágico y desidioso, habitado por bellas canciones de bar, entre las que se destaca la majestuosidad de "El hombre que casi conoció a Michi Panero", un tema que alcanzaría por sí solo para situar a un cantante en cualquier mapa.

The back room

¿Donde están grupos como El Corte o Los Pillos cuando se los necesita? El dark de los ochenta vuelve con todo y, como un perfecto negativo del jabón en polvo de Fabián Gianola, resiste cualquier desafío de negrura. El último eslabón del revival post-Joy Division viene de Birmingham y se llama Editors. Su álbum debut *The back room* es lo mejor que se ha escuchado al respecto desde el suceso de los neoyorquinos de Interpol, pero sin los trajes y con más rock'n'roll.

SALÍ AL TEATRO POR CAROLINA PRIETO



Humor campero

Un oligarca, un gaucho y una vaca, en versos rimados

Una obra escrita en versos rimados con aire campero y un humor constante y variopinto (ingenuo, sarcástico y hasta guaso). Un dúo protagónico lleno de matices a cargo de actores talentosos. Una anécdota tragicómica poblada de ribetes metafóricos. Música en vivo de lo más estimulante y visualmente imperceptible, a cargo de un hombre orquesta casi escondido. Estos ingredientes se combinan en *El niño argentino*, la última creación de Mauricio Kartun, autor de más de veinte piezas y reconocido maestro de dramaturgia.

Mike Amigorena es el joven al que alude el título, un muchacho de la oligarquía criolla que viaja en barco a París, a comienzos del siglo XX, vestido de punta en blanco y confinado por su padre a la oscuridad de la bodega durante lo que dure el periplo, por haber cometido estupro. Allí, convive con su peón (Osqui Guzmán) y una vaca Holando argentina (María Inés Sancerni). El cruce entre este chico bien, algo afeminado, cínico, de a ratos muy lúcido y hasta encantador, y un gaucho en un principio pura bondad e ingenuidad, que además cuida al animal como a una novia, cautiva desde la forma y del contenido. Lejos de cansar, los versos divierten y sorprenden, a la vez que despliegan la complicidad entre esos dos mundos y entretejen la tragedia.

Kartun no es complaciente con sus criaturas: las bajezas, los lados oscuros asoman en patrón y criado; mientras que los intérpretes despliegan una gama de recursos bien interesante. Sobre todo Amigorena, impecable en el rol del soberbio que seduce y daña lo que su paisano más adora. Guzmán enternece y también impacta cuando su gaucho transmuta en argentino chanta y bacán al llegar a París. En suma, una puesta sobre la traición, la venganza y el derroche como sombras de una sociedad que, un siglo después, siguen titilando.

El niño argentino. ***De miércoles a domingos a las 20.30 en la sala Cunill Cabanellas del San Martín (Corrientes 1530). Entradas entre $ 8 y 15.***



Espadachines verbales

Las relaciones peligrosas de Laclos en versión de Heiner Müller.

La misma elegancia, la misma petulancia, la falta de escrúpulos, la lucha de sexos y hasta una escenografía despojada de sillones negros que recuerda a *Decadencia*, de Steven Berkoff. Diez años más tarde, el trío Szuchmacher-Pelicori-Peña vuelve a sumergirse en el vacío existencial y el tedio aristocrático con *Quartett*, una obra potente y muy cínica del autor alemán Heiner Müller (el mismo de *Máquina Hamlet*), inspirada en la novela *Relaciones peligrosas*, de Laclos.

Pelicori es la marquesa de Merteuil y Peña el conde Valmont, en un encuentro tardío en sus vidas. Ya corrió mucha agua debajo del puente, sin embargo ella toma desde el comienzo la iniciativa, ansiosa por revivir alguna pasión que le dé sentido a sus días. Lo que sigue es un duelo verbal de unos cincuenta minutos a buen ritmo: el paso del tiempo, la vejez, el cuerpo como sede de pulsiones imperativas y finalmente la muerte, se encadenan mediante un mecanismo puramente actoral. De a ratos, los personajes se proponen "actuar": así es como Merteuil asume el rol de Valmont y viceversa, o el conde se convierte en una tímida joven, una de sus víctimas predilectas. Y éstos son los pasajes más luminosos: tal vez por la extrañeza que produce escuchar un discurso femenino en boca de un hombre (y lo contrario). Pero, sobre todo, porque es allí cuando surge, en los dos actores, una expresividad genuina, nada afectada. Voces, emociones y gestos que atraen y hasta emocionan.

Unos sutiles cambios de luces y sonidos de un órgano marcan el paso de una situación a la otra, en un encuadre general de tono contemporáneo. Müller define la pieza como una comedia. Y en parte lo es: si bien el deseo de conquistar sexualmente, de manipular y de destruir al otro son protagonistas, también lo son la ironía, los juegos de palabras y lo escatológico.

Quartett ***Los martes a las 20, los viernes y sábados a las 23.15 en ElKafka (Lambaré 866). Entradas entre $ 12 y 20.***

video



Warm Springs: manantial de esperanza

Kenneth Branagh como Franklin Delano Roosevelt: contra toda expectativa, el inglés consigue un notable retrato, tal vez demasiado heroico, pero sensible, del hombre que salvó a los Estados Unidos del colapso durante la Gran Depresión. Esto es, sin mostrarlo como una estatua de bronce, sino como un ser humano ambicioso y con una energía física asombrosa pese a haber quedado postrado por la polio. *Warm Springs* recorre su vida, desde su infancia hasta su vejez, pasando por su camino al poder y varios de los personajes importantes que lo rodearon. Producida para la televisión norteamericana, acá llega por estos días directamente a video y DVD.

Rambo

Cuando hace un tiempo se anunció una nueva película en la que el ex combatiente de Vietnam se las vería con los afganos, pareció que Stallone, que en *Rambo III* se unió a Afganistán contra los rusos, había alcanzado un límite de esquizofrenia. Pero la saga no fue siempre así y la película originalmente llamada *Primera sangre* (1982) denunció el despropósito de la guerra y el maltrato al que el gobierno norteamericano sometió a los sobrevivientes de aquel desastre bélico y político. Ahora la trilogía está en DVD y es posible seguir el irracional derrotero de lo que alguna vez pudo ser una idea atendible.

cine



La ciudad en el cine: centros y periferias

En el marco del segundo Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano se proyectarán 32 películas que abordan de diversas maneras la relación entre el urbanismo y su representación en el cine. Inauguran el ciclo, este miércoles 23, dos films fundantes en lo que respecta a la tensión centros urbanos-periferias: *Amanecer*, de F.W. Murnau y *Los olvidados*, de Buñuel. Les seguirán, desde el día siguiente, *Invasión* (de Hugo Santiago, sobre argumento de Borges y Bioy), y las inéditas en Argentina *El carterista*, del director chino Jia Zhang-ke (*The World*); *Café Lumière*, homenaje del taiwanés Hou Hsiao-hsien a Ozu y el domingo, la excepcional *Los amantes regulares* de Philippe Gardel, sobre Mayo del '68.

Del miércoles 23 de agosto al jueves 7 de septiembre en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín (Avenida Corrientes 1530).

Shackleton, la odisea de la Antártida

La fascinante historia del explorador irlandés Ernest H. Shackleton y la tripulación del *Endurance*; su viaje a la Antártida en 1914, su naufragio y su supervivencia, reconstruidos a partir de testimonios y diarios. Una producción de A&E encabezada por Kenneth Branagh, e inédita en la televisión local.

Martes a viernes a las 18 en el British Arts Center, Suipacha 1333, con entrada libre y gratuita

televisión



Budd Boetticher x 2

Como parte del "Mes del Western" del canal, y en particular de la sección "Duelo al sol: grandes directores", Retro programa dos genuinos clase B de un gran realizador poco conocido para los no iniciados, Budd Boetticher: se trata de *Los cautivos* (1957) y *Cabalgar en solitario* (1959), ambas con Randolph Scott. En la primera como el duro Pat Brennan, que viaja en una diligencia que un grupo de forajidos habrán de secuestrar para pedir rescate por uno de sus ocupantes; en la otra como un hombre que busca vengar la muerte de su esposa. Dos films secos, ambientados en parajes rocosos y hostiles y protagonizados por héroes solitarios. Imperdibles.

Respectivamente, lunes 21 y jueves 24, a las 22 por Retro

Dependencia sexual

La ópera prima del director boliviano Rodrigo Bellott sobre las búsquedas amorosas y sexuales de varios adolescentes y universitarios, narrada por momentos con aspereza y con un recurso inusual: la pantalla permanentemente dividida en dos, en busca de un efecto que solo cobra sentido hacia el final.

Miércoles 23 a las 23 por I.Sat



Mujer en el aire

Luanda Santanera es Cocó, conductora de radio en patines.

Flacucha y con ojos vivaces, Cocó asoma en escena con patines, minifalda, capita y sombrero de piel, todo en estudiadísimo composé rosa y blanco, para compartir en vivo una emisión de FM Cocó, el programa que conduce y en el que es absoluta protagonista. Bien podría tener un programa de cable, pero esta mujer —cuyas piernitas tembleguean sobre las ruedas e imposta una endeble seguridad— eligió el éter para comunicarse. En realidad, el encuentro con el otro es un *bluff*: los oyentes y el productor son la excusa, el espejo para que la damisela proyecte su mundo interior, un compendio de conocimientos esotéricos, viajes antropológicos, saberes múltiples y experiencias sentimentales que no logran tapar la profunda soledad, la angustia ni el desconcierto.
Sin la típica nariz roja del clown, Luanda Santanera compone un personaje entrañable (trata, a toda costa, de ayudar) y desopilante (echa mano de recursos impensados): da consejos para una primera cita, recita haikus de su autoría, tira el tarot con un juego de cartas incunable (los arcanos no son otros que ella misma en distintas posiciones) y, obviamente, interpreta y predice la suerte de su público. La pitonisa en cuestión participará del Primer Festival de Clown del Centro Cultural Ricardo Rojas, donde durante seis días se dará cita lo mejor del género local. Habrá estrenos, seminarios, conferencias, workshops y hasta un encuentro de los integrantes del Clú del Claun, el mítico grupo disuelto a fines de la década del '80, referente clave de la movida under porteña. Dónde si no en la sala Batato Barea, en tributo a uno de los fundadores de la agrupación. Gabriel Chamé Buendía y Hernán Gené (llegados de España), Guillermo Angelelli y Cristina Martí recordarán viejos tiempos y contarán nuevas experiencias.

FM Cocó. *El 24 de agosto a las 20.30 en el Rojas (Avenida Corrientes 2038). Entrada: 7 pesos. Programación completa del I Festival de Clown Rojas-UBA: www.rojas.uba.ar*



Historias y música

Canciones de desamor, guerra y paz para chicos.

Ya pasada la fiebre de las vacaciones de invierno y si aún sobreviven padres con algunos pesos y ganas de sacar a pasear a sus hijos, tres músicos son capaces de divertirlos, emocionarlos y hasta hacerlos improvisar ritmos, sacudir el cuerpo y gritar un poco. *La lá canciones* es un recital comandado por la actriz y cantante Karina Antonelli (ex integrante de La Banda de la Risa, la compañía de Gallardou), dueña de una voz sugestiva y de un histrionismo capaz de expresar la más sincera y hasta contenida emoción, o la parodia más grotesca. La acompañan dos músicos sólidos que se embalan en el juego como chicos: Osvaldo Belmonte en piano, acordeón y coros; y Pablo Fernández en percusión, voz, coros. Un juego de cartas da pie a un recorrido musical en el que cada canción encierra una anécdota, sin caer en los lugares comunes de las propuestas infantiles. Hay momentos tiernos pero no pegajosos, una inquietante canción sobre la guerra y varias sobre el desamor, en un encadenamiento ágil que sobrevuela un abanico de emociones como la alegría, el encantamiento, la tristeza y la desilusión. Los ritmos suenan bien rioplatenses: candombe, murga, milonga campera y hasta se cuela una canzonetta.
En una de las escenas más delirantes, Antonelli deviene la Ruperta, una mujer de campo torpe y machona, con mucho de la Eulogia, la compañera de Inodoro. Pero más allá de los diferentes climas, las voces y los instrumentos suenan siempre afinados, en un repertorio muy variado con temas de Eduardo Mateo, Rubén Rada, León Gieco y Mariano Mores, que no fueron pensados originalmente para los chicos. Con dirección de Marcelo Subiotto (actor que integra el elenco de *Rey Lear* en el San Martín), el grupo despliega, sin pompa ni efectos escenotécnicos, el encanto de la buena música en breves e intensas historias.

La lá canciones. *Los domingos a las 14 en NoAvestruz (Humbolt 1857). Entrada: $ 10 (menores de tres años, gratis).*





MAQUETA DE LA ESCENOGRAFIA

Teatro > Cristina Banegas y Dominique Sanda hacen Puig

BENDICION ETERNA A QUIEN ADAPTE ESTAS PAGINAS

Aunque parecen de una teatralidad apabullante, adaptar las obras de Manuel Puig nunca ha sido fácil, pero más de una vez ha sido exitoso. A una semana del estreno de Misterio del ramo de rosas, con las grandes Cristina Banegas y Dominique Sanda, Radar recorre los secretos detrás de las adaptaciones hasta la fecha, de la película ganadora del Oscar de Héctor Babenco a las del off Corrientes, pasando por la de Valeria Lynch como la Mujer Araña.

POR NATALI SCHEJTMAN

Si el cuadro consiste en una conversación entre dos mujeres y se sabe que Manuel Puig está detrás, un rastrillaje arroja varios títulos. Tal vez de los menos conocidos, *Misterio del ramo de rosas* es una obra de teatro que Puig escribió en 1987 y que, así como recupera elementos de obras anteriores (como el diálogo de Choli con Mita, en *La traición de Rita Hayworth*), navega en el clima más bien despojado que un año más tarde explotaría en *Cae la noche tropical*, ese célebre diálogo de dos hermanas que, sin poder confiar demasiado ni en sus propios cuerpos avejentados, se amparan en las palabras. Y cómo.

Pero ésta es una obra de teatro. Y ahí están ensayándola Cristina Banegas y Dominique Sanda, como lo hicieron en el '89 Anne Bancroft y Jane Alexander en Los Angeles, con Puig mezclado entre el público. Una es una paciente adinerada, profundamente irascible e internada por su propia voluntad, a causa de una depresión que la lleva a rechazar la comida. La otra, una enfermera dócil, inteligente y misteriosa. El diálogo entre ellas recorre momentos de furia y de dulzura seca, y estaciona unas cuantas veces en ensoñaciones en las que cada una deviene algún personaje de la historia íntima de la otra, esos que traen los asuntos pendientes que hoy las tienen tan tristes, e intentan resolverlos.

Detrás de la puesta de *Misterio del ramo de rosas* aparece la voz consejera de Graciela Borges –que conoció la obra mientras interpretaba a Ana María en *Pubis angelical*, la película de Raúl de la Torre–, amiga personal de José Miguel Onaindia, ex director del Incaa y actual miembro del consejo directivo de la Fundación Internacional Argentina, una entidad que ya firmó una muestra sobre Cortázar, en el 2004, y otra sobre Puig –con la ayuda de su hermano Carlos y su mítica madre Male, recién fallecida–, como antesala y precalentamiento para la presentación de la obra que en estos días se estrena en el Multiteatro. Según Onaindia, apenas tuvo la obra en sus manos, gracias a una serie de casualidades, supo que quería hacerla. Y en teatro: "Hay una gran dificultad para trasladar la literatura de Manuel al cine porque es muy oral. Creo que es una literatura que al teatro le queda mejor".

Dos corrientes acercan la obra de Puig al teatro. Primero, una discreta parte de su obra directamente pensada y escrita para la representación teatral, de la que Beatriz Viterbo publicó varios títulos entre los que se encuentra *Misterio del ramo de rosas*. Pero, además, sus novelas contienen elementos que las vuelven tentadoras para el escenario, como la ausencia de un narrador prescriptivo o su desvanecimiento en las voces de los personajes, así como el estanco en que muchas veces están ellos atrapados en términos materiales –una cárcel, un hospital, un cuerpo achacado por la vejez–, algo que funciona como combustible para un desplazamiento voraz por medio de las palabras.

En todo eso y mucho más habrán pensado los dramaturgos y productores que se animaron a trasladar al teatro obras de Puig. También en esa cosa espectacular y extravagante que a primera vista se asocia con el mundo de las divas de Hollywood, la cosmética y el cine en Puig, colorida carne de representación visual. Ejemplos, sin embargo, no abundan. Uno fue *Boquitas pintadas*, pensada por Renata Schussheim y Oscar Araiz, y estrenada en 1997 y el 2003. Araiz recuerda: "Hicimos algo experimental, con mucha utilización de lo corporal. Y llevamos elementos del lenguaje cinematográfico. Como la novela recorre un abanico muy amplio de modos expresivos, era interesante esa diversidad como desafío teatral". Durante la segunda reposición, Jean-François Casanovas apareció como actor invitado. Justo él, que tiene anécdotas de primera fuente sobre el romance entre Puig y el teatro. Durante los '80, el grupo Caviar viajó a Río de Janeiro por una contratación, y gracias al vínculo Schussheim-Puig, el escritor pasó a curiosear en los ensayos: "Lo sedujo la forma de trabajar que teníamos y ofreció escribir una obra para nosotros. Cada quince días viajábamos Renata y yo hacia Río, y él nos iba contando lo que había escrito. El teatro tiene la posibilidad de hacer cuadros, una puesta más pictórica. Yo creo que Puig está perfecto para el teatro, con esa especie de aroma a foto...". Finalmente, la obra nunca se llevó a escena, sobre todo porque había un tema que tenía que ver con Margaret Thatcher que quedaba fuera de época. Casanovas, de todas formas, todavía fantasea con llevar a Puig al teatro: "Elegiría esa obra, claro. ¡La escribió para mí!".

Además del estreno de *Misterio...* en el circuito off (bajo la dirección de Mónica Buscaglia) y *Boquitas pintadas*, no hubo muchos otros intentos de poner a Puig atrás de un telón en Buenos Aires (*Misterio...* fue estrenada en varios países del mundo). A pesar de cierta esencia teatral que ahora señalan algunos, la adaptación más resonante de Manuel Puig fue al fílmico. De las tres películas basadas en sus obras –*Pubis angelical* (De la Torre), *Boquitas pintadas* (Torre Nilsson) y *El beso de la mujer araña* (Babenco)–, la de Babenco, hablada en inglés, fue, obviamente, la más sobregirada (hasta ganó un Oscar por la actuación de William Hurt). Si en la novela la importancia está puesta menos en las películas que cuenta Molina que en el hecho y la forma de contarlas, la película optó por un montaje de los fragmentos de las películas que vinieran a reemplazar los incipientes relatos, y por una caracterización corporal exagerada del protagonista acompañado por unos pocos objetos (estaba en una cárcel) explotados para "propiciar" la imaginación (unas fotos, una toalla que usaba para simular un turbante y así). De *El beso de la mujer araña*, además de una adaptación para teatro del propio Puig, existió una versión de comedia musical *made in* Broadway, a cargo de Harold Prince, que tuvo su calco criollo estrenado en la calle Corrientes en el año '95. A propósito del estreno de esta comedia, Graciela Speranza, autora del libro *Manuel Puig, después del fin de la literatura*, indagó sobre qué posibilidades expresivas daba esta puesta a la obra: "Sobre un diseño inspirado en el laberinto circular de la Prisión Modelo de Cuba y en los grabados neoclásicos del arquitecto italiano Giovanni Piranesi –una mezcla sutil de claustrofobia e infinitud–, con un sofisticado sistema de proyecciones sobre las 26 rejas gigantescas que componen el marco escenográfico, las películas de Molina conviven con su relato, en una síntesis fuertemente dramática de ficción y realidad. Como nunca antes, Molina *vive* el relato de sus películas y *pone en escena* la metáfora del cine como fantasía liberadora".

FOTOS: PABLO MEHANNA

> "El gusto de Puig por la representación y el teatro deriva posiblemente de su gran sensibilidad para percibir la *performance* femenina. Mucho antes que las feministas y los estudios de género, Puig descubrió que el sexo no es una esencia sino un disfraz, una representación. Por eso admiraba a las 'mujeres exageradas' de Hollywood." **GRACIELA SPERANZA**

El combo del endiosamiento de estrellas de cine más el afán de lo coloquial y pueblerino atravesado por algunas pinceladas del *camp* pueden sugerir algunos elementos más generales de cuáles son los dones de una diva y cuánto de eso se juega cuando sube el telón. En esa dirección ahonda Speranza: "El gusto de Puig por la representación y el teatro deriva posiblemente de su gran sensibilidad para percibir la *performance* femenina. Mucho antes que las feministas y los estudios de género, Puig descubrió que el sexo, o mejor dicho el género, no es una esencia sino una suerte de disfraz, una representación. Por eso admiraba a las 'mujeres exageradas' de Hollywood. Veía en ellas una fuente de arrolladora libertad sexual que quizás está por detrás de toda verdadera *performance*. Hay un comentario suyo que me encanta: '*Para mí, una danza de Rita Hayworth significa la alegría de tener un cuerpo. Expresa el triunfo de la vida sobre la muerte, el triunfo de la sexualidad vivida sin culpa, vivida con toda la alegría que el mundo ha ido olvidando a través de siglos de represión*'".

Alan Pauls elige detenerse, en principio, en los textos que Puig escribió para cine y teatro, y advierte que en su mayor parte, y al lado de su literatura, le resultan pálidos: "Me parece que a Puig sólo le interesaba el cine y el teatro en la medida en que podía vampirizarlos en la literatura. El cine y el teatro son el núcleo tradicional, conservador, incluso casi paródicamente conservador, que su literatura recupera, pero pervirtiéndolos por completo con toda clase de innovaciones formales". Pauls, por otro lado, recala en las películas que se hicieron con base en Puig, que utilizaron en general las estrategias más gancheras, lo cual llevó a un equívoco: "Lo importante en el caso de *El beso...* es que son dos personajes que se cuentan cosas. El relato entre ellos es un objeto precioso y el cine lo resuelve con la aparición de la película. Un Puig 'original' sería muy difícil de llevar al cine comercial. Hay películas de Marguerite Duras que tiene más que ver con Puig, simplemente porque hay un trabajo con la palabra y con la falta de imagen que me parece mucho más *puiguiano* que las películas que se han hecho sobre Puig. Ese es un malentendido radical. Cuando el cine se interesa por Puig, se interesa por esa especie de parafernalia cultural... Veo difícil que se descarte todo ese material". Pero imaginando cómo sería Puig (el de las novelas, sobre todo, que sería el "más Puig") en el teatro, elige la cautela: "Es cierto que recuperaría un valor verbal. Yo le tengo un poco de miedo a cierta solemnidad del teatro, eso es bastante ajeno al universo Puig y su literatura lo retrabaja muchísimo, por medio de su forma de introducir el mecanismo de la reproducción o la copia, por ejemplo".

La versión de *Misterio del ramo de rosas* a cargo de Luciano Suardi apuesta a esfumar los límites entre la realidad –el cuarto de hospital, el diálogo presente entre enfermera y paciente– y los flashes en los que las dos van cambiando de personajes. A diferencia de la versión original, en la que Puig apuntaba que la fantasía entraba cuando se abría un armario de la escenografía, en ésta todo es menos abrupto. Hasta la habitación –un cuadrado perfecto, todo blanco– está instalada entre unos rosales y una especie de césped contiguos a los bordes de la habitación. "Me interesa la poética de lo cotidiano que hay en Puig", dice Suardi, director de *La espuma* o *Teresa R.*, a la hora de explicar su interés por la obra. "También creo que Puig tenía una mirada del mundo impregnada por el cine, atravesada por el filtro de la ficción, mediatizada. Por eso no quise que fuera tan abrupto el paso de una situación a la otra. Me interesó que los límites fueran imprecisos."

Cristina Banegas, en la piel de una paciente bravísima, se endurece y se ablanda de acuerdo con el paso entre realidad y ensoñación, como si lo hiciera gracias a la magia de alguna pócima secreta. De repente, casi sin darse cuenta, es otra. La imponente Dominique Sanda conserva para el papel de enfermera en sus primeros días de trabajo esa ingenuidad matizada de recién llegada. Para las dos, *Misterio...* fue un material dramático encantador desde el comienzo: "Me sorprende la cantidad de lecturas que tiene una obra en apariencia simple. Sigo leyéndola y encontrando nuevas cosas. Puig es muy sutil", dice la actriz de *Novecento*, *El conformista* y *Garage Olimpo*, entre otras, asentada en la Argentina hace unos siete años y entusiasmada con adentrarse en las fauces del teatro local con un estreno ambicioso como éste. Esa fascinación por las bambalinas la lleva a escuchar con interés las descripciones que su compañera hace del sofisticado sistema con el que se agrega todos los días unos cuantos mechones de canas. Banegas, además, se confiesa enamorada del autor, que ya venía trabajando con sus alumnos de taller: "El tenía una manera muy particular de escribir. Escuchaba las voces de sus tías, y primero lo decía antes de escribirlo. O sea que primero era una palabra dicha, no una palabra escrita. Creo que de ahí surge también su enorme ductilidad para construir los discursos de los personajes". En la obra se lo escucha a Puig: diálogos punzantes, un baile entre los sueños y las condiciones reales, y esas mujeres que van y vienen, entre el color de los rosales y la palidez de la habitación, sin dejar nunca de hablarse... R

Misterio del ramo de rosas. *A partir del miércoles 30, de miércoles a domingo en el Multiteatro (Corrientes y Talcahuano).*

El capítulo final (doble) de la segunda temporada de Grey's Anatomy *se emitirá el próximo jueves 24 a las 21 por el canal Sony. A partir del jueves siguiente, quien se haya perdido los episodios previos podrá ver las repeticiones*

SILENCIO HOSPITAL

Antes de dar por terminada su segunda temporada, hablaron con Radar los protagonistas de "Grey's Anatomy", uno de los representantes más exitosos de la última generación de los dramas de hospital. De yapa, un repaso de la historia del género, del "Dr. Kildare" y "Mash" a "Centro Médico" y "ER", el éxito que desde hace una década logra que no falten médicos en el cable.

POR MARIANO KAIRUZ

"En los Estados Unidos tenemos uno de los mejores sistemas médicos del mundo... para el que puede pagarlo." Puede que no se trate de una declaración muy reveladora, pero adquiere cierto relieve cuando sale de boca de Kate Walsh, alias la doctora Addison Shepherd, una de las protagonistas de uno de los últimos –y tal vez inesperadamente exitosos– avatares de esa sala de partos en incesante labor que es el *drama de hospital*. Junto con Chandra Wilson, TR Knight y Justin Chambers, Walsh, una de las protagonistas de "Grey's Anatomy" que hablaron con Radar semanas atrás, en plena segunda temporada de la serie, sobre el entrenamiento por el que ellos mismos han debido pasar para meterse en los barbijos de sus personajes y sobre cuánto creen que hay de verdadero en todo eso que vienen mostrándonos los quirófanos catódicos desde hace ya más de cincuenta años.

EL PACIENTE SE DOBLA PERO NO SE ROMPE

Al comienzo de *La muerte del Señor Lazarescu*, película rumana exhibida en el último Bafici, un hombre mayor se siente mal y acude a su vecino, que llama entonces al servicio de emergencias médicas. La mujer que llega en la ambulancia le sugiere que su dolor de cabeza puede deberse a algo más que su exceso de alcohol y decide llevárselo a un hospital. Mala noche para una internación de urgencia: ha habido un accidente en la ciudad y todas las salas públicas parecen estar ocupadas. Pero eso no es lo peor para el pobre hombre, sino el largo peregrinar de hospital en hospital, en busca de un tomógrafo, de una cama, de algún especialista, presenciando las discusiones, las vueltas burocráticas y las miserables pujas de autoridad que dilatan por horas su atención. Conforme avanza la noche, va sonando más fuerte la posibilidad de un tumor, pero no hay medicina salvadora para Lazarescu. En esta película, los médicos son personajes poco encantadores, apenas profesionales más o menos eficaces y muchas veces insensibilizados por las adversas condiciones de su trabajo. Nada más lejos de "ER: Emergencias" y sus médicos superestrellas.

Es más: la muerte es apenas una eventualidad en todos esos *dramas de hospital* de la televisión norteamericana que vinieron detrás de la siempre taquicárdica "ER" y de su contemporánea pero ya difunta "Chicago Hope", programas narrados exclusivamente desde el punto de vista de los doctores, imparables salvadores de vidas. El esquema goza de excelente salud: si bien a estas dos series las antecede una tradición tan larga como la televisión norteamericana, desde que "ER" pegó el batacazo hace once años, su descendencia se sigue multiplicando al día de hoy como una epidemia, en variantes tan diversas como "Scrubs" o "Doctor House" (una es una comedia, la otra un drama protagonizado por un cínico especialista en enfermedades infecciosas).

Dentro de este panorama, "Grey's Anatomy" intenta no repetir pero tampoco cambiar demasiado las cosas. Creada por la guionista Shonda Rhines, "Grey's Anatomy" es un juego de palabras entre el libraco *Anatomy of the Human Body*, del doctor Henry Gray, texto de estudio básico que se publica desde mediados del siglo XIX; el nombre de la protagonista, Meredith Grey; y el del hospital Seattle "Grace". La serie asume una actitud a mitad de camino entre la comedia y la telenovela para centrarse en las desventuras románticas y las ambiciones profesionales de un grupo de médicos recién recibidos que se sacan los ojos por una oportunidad de jugar con el escalpelo sobre un cuerpo con vida. Los guiones de Rhines explotan la avidez de "acción" de los que recién empiezan para mostrar algunos de los aspectos más salvajes de profesión y práctica, resguardándose de hacerlo todo demasiado cínico.

EL PACIENTE NO EXISTE

Si se les pregunta a los actores de "Grey's Anatomy", podría decirse que lo más perturbador acerca de la proliferación inagotable de la televisión médica es lo que está pasando por afuera de la pantalla antes que en los guiones. Por sus presuntas necesidades de producción, el *drama de hospital* se mete con la realidad de una manera invasiva: actores y guionistas (y a veces también las cámaras) se internan en los pasillos y en las enfermerías y en las salas de operaciones para "entrenarse" en el "lenguaje corporal", y la jerga y la dinámica del hospital. Aun cuando, como es el caso de "Grey's Anatomy", las intenciones de la serie sean más cercanas a la comedia romántica que a la denuncia institucional.

TR Knight es el joven doctor George O'Malley, personaje perdida y vanamente enamorado de la protagonista. De sus experiencias de entrenamiento para la serie, por ejemplo, dice haber aprendido algo fundamental del trabajo quirúrgico: su asepsia "moral". "Todo queda listo para que el cirujano entre, haga su trabajo y se vaya, sin importarle si está tratando a una persona buena o mala", cuenta Knight. Pero si algo marcó su preparación para el programa, no fue tal vez tanto el contacto directo con el quirófano como otro programa televisivo, que vio hace unos años: "Una serie grabada en Boston para la televisión pública, que sigue a los residentes a lo largo de siete años, desde que se reciben. Es muy útil ver a estos tipos que eran chicos cuando empezaban, y ver cómo empiezan a sentirse viejos, cómo ya no los sorprende ni apasiona todo lo que pasa, y cómo eventualmente terminan volviéndose cínicos".

AL PACIENTE SE LO CONOCE POR DENTRO

Hay que relajarse y disfrutar, apuntan tanto la protagonista Kate Walsh como Justin Chambers, que interpreta a Alex Karev, el residente "irresponsable" del programa. Después de todo, dicen, esto es una telenovela. "Lo bueno de poder hacer estos dramas es tener la oportunidad de decir esas frases que uno jamás diría en la vida real". No es la vida real, por lo general, la que irrumpe en la televisión médica (aunque a veces sí se traten problemas tales como el de quiénes pueden y quiénes no pueden pagar realmente los tratamientos médicos, o el de la donación de órganos, o el del al parecer común abuso de narcóticos por parte del personal de los hospitales), sino al revés.

Tarde o temprano, asegura Chambers, uno no puede evitar ubicarse en el lugar del paciente. En especial si, como él y el resto de los actores, debieron asistir a un quirófano en plena operación. Una operación de verdad, donde el paciente se corta, se abre, y a veces hasta se muere. "Así como no me gustaría que a un residente le dieran tanta libertad para hacerme todo lo que nuestros personajes les hacen a los pacientes –dice Chambers–, tampoco me gustaría que hubiera un actor ahí mirando mientras los médicos me abren al medio." R

Un médico ahí

La guerra del rating: profesionales vs. pacientes

Mucho antes de Ross y Greene de "ER", los doctores fueron Marcus Welby, Kildare y Ben Casey. Eran los años '60, y las series que protagonizaban se centraban en los dramas de los pacientes.

A mediados de aquella década nació la sempiterna telenovela diaria con los dramones sentimentales de delantal y estetoscopio de "General Hospital", que atravesó generaciones, hasta el día de hoy. Para la época de "Centro Médico" (1969-1976), el foco ya se había corrido sin vuelta atrás del enfermo al matasanos, quien sin duda algo tenía que lo convertía a ojos de guionistas y público en el personaje ideal para volcar las altas y bajas pasiones humanas. Incluso eran médicos los personajes titulares de otras de las series más importantes de los '60, '70 y '80 y que no pertenecían al *drama de hospital*. Por ejemplo, David Banner ("El increíble Hulk") y Richard Kimble ("El fugitivo") tendrían a la ley injustamente pisándoles los talones pero estaban ennoblecidos por su profesión, que los convertía en verdaderos héroes de todos los días.

Un artículo escrito por Ingrid Katz y Alexi Wright, residentes del Brigham y del Hospital de Mujeres de Boston, y compañeras de estudios en la Facultad de Medicina de Harvard, señala que si las series de los '60 se centraban en los dramas de sus pacientes y no en lo de los doctores se debía en parte a que en aquella época los médicos tenían un enorme control sobre su imagen televisiva. Esto venía desde principios del siglo XX, cuando la American Medical Association comenzó a hacer campaña para redefinir a los médicos como científicos y sanadores, antes que los carniceros de cuchillos y sanguijuelas que eran para muchos. Cuando en 1951 apareció "City Hospital", el primer drama televisivo de hospital, la AMA les exigió a los productores el derecho a supervisar los guiones en nombre de la "precisión médica". Se firmaron acuerdos con las cadenas televisivas NBC y ABC que le daban poder de veto a la AMA a cambio de un sello de aprobación de la asociación. La AMA perdía tiempo bregando por el "decoro" de las series: en Ben Casey, los doctores varones no tenían permitido sentarse en las camas de las pacientes mujeres, ni manejar autos de lujo, ni discutir casualmente los casos de pacientes moribundos en una mesa de café. Ni, por lo general, cometer errores. Las vidas personales de los médicos quedaban fuera de cuadro y "los personajes complejos eran los pacientes, mientras que los doctores eran mostrados como superhéroes unidimensionales, siempre disponibles, altruistas y humildes, sin problemas propios".

El poder de la AMA empezaría a resquebrajarse, cuentan Katz y Wright, con "The Nurses", otra serie de mediados de los '60, cuyo productor se negó a convocarlos y en su lugar usó como asesora a una verdadera enfermera. En 1972, en plena guerra de Vietnam, empezó "MASH", la serie basada en la película de Robert Altman sobre el equipo médico del ejército norteamericano en la guerra de Corea. "MASH" disparó sobre la burocracia y sobre las autoridades militares; la protagonizaban un par de médicos tan dedicados a su misión (salvar a los anónimos heridos en combate), como a pasarla bien en el campamento, jugando al golf en campos minados o conquistando a las enfermeras. "No nos interesa la reconstrucción del paquete, sino que los chicos salgan con vida de acá, para que alguien más les haga el retoque final", dicen, casi como una máxima, los personajes de Alan Alda y Wayne Rogers. Probablemente hasta "MASH", la televisión norteamericana jamás había hablado con tanta insolencia ni ligereza sobre la medicina.

Katz y Wright señalan también que "St. Elsewhere" en los '80 y "ER" fueron las primeras series estadounidenses que se animaron a mostrar el estado decadente de los hospitales urbanos y "algunas líneas argumentales controvertidas" (el sida). Pero esto sólo parece haber incrementado el efecto superheroico de sus abnegados protagonistas, que aparecen retratados como una suerte de Superman durante el día, salvando a todo el mundo, un paciente tras otro o varios a la vez, para después de una larga jornada volver a convertirse en un Clark Kent vulnerable a todo tipo de dramas amorosos, sexuales, matrimoniales y familiares, a las pujas laborales y los problemas de dinero. El éxito de "ER" marcó un punto sin retorno y desde hace una década no hay temporada televisiva sin un *drama de hospital* nuevo; dramático, romántico, paródico, o con formato de *reality show*. "Doctor House" ha conseguido deprimir a su público, mientras que "Scrubs" logró contrastar con humor la ingenuidad de los nuevos y el cinismo de los que ya llevan muchos años con el bisturí en la mano: "Eso es la medicina moderna", instruye al protagonista su mentor, en una frase inspirada pero bastante menos que inspiradora. Y agrega: "Avances que mantienen viva a gente que debería haberse muerto hace mucho tiempo, en aquella época en que perdieron aquello que los convertía en personas". Ⓡ

DANIEL PAZ
F.Mérides TRUCHAS

2006. Todo era paz y armonía en la orquesta de Daniel Barenboim integrada por músicos palestinos e israelíes hasta que un día Samuel, el violinista israelí, estaciona su auto en el espacio asignado a Ruffat, el percusionista palestino

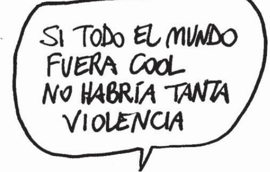


Barenboim no logra que los músicos dejen de pelear, pero al menos consigue que las ametralladoras suenen afinadas. Aquí los vemos interpretando la 5º sinfonía de Beethoven

RATA TATÁ

RATA TATÁ

El hecho no podía escapar al lúcido análisis de Bernardo, el copo de nieve angusitado



Los músicos se agarran a las piñas. Ruffat machaca la cabeza del israelí contra sus tambores y luego Samuel intenta circuncidar al palestino a la altura del cuello con una cuerda de violín



Pronto la sala de ensayos se transforma en una batalla campal de palestinos contra israelíes

La violencia continúa su espiral ascendente hasta que de pronto aparece Bono, que empieza a repartir sombreros de cowbow y anteojos oscuros entre todos.
Al verse cool, los músicos comprenden el sinsentido de la guerra



www.danielpaz.com.ar


Fan Un músico elige su canción favorita: Víctor Heredia y "Eleanor Rigby"





ESTAS IMAGENES SON DE LA ESTATUA EN LIVERPOOL DEDICADA A LA CANCION.

"Eleanor Rigby" está considerada prácticamente una canción bisagra en la discografía de Los Beatles —que anuncia incluso los tiempos del Sargento Pepper*—, debido a su letra oscura que habla de la muerte y la soledad ("miren a toda esa gente solitaria") y a la tristeza que sobrevuela a sus personajes. Según contó Paul McCartney, antes de llamarse Eleanor, el primer nombre que se le apareció para la mujer "que levanta el arroz en la iglesia" fue Daisy Hawkins. Más tarde, caminando por Bristol, mirando los nombres de los comercios, se encontró con uno llamado Rigby y decidió rebautizarla. "Entonces llevé la canción —cuenta— a la casa de John, en Weybridge. Nos sentamos, nos drogamos y la terminamos." El nombre de pila, Eleanor, fue tomado de Eleanor Bron, una actriz con la que habían trabajado en la película* Help! *El otro personaje de la canción, llamado originalmente padre McCartney, pasó a ser el padre McKenzie para que nadie creyera que se trataba del padre de Paul, quien obtuvo el nuevo nombre buscando uno en la guía telefónica.*

Lanzada el 5 de agosto de 1966 simultáneamente en el álbum Revolver *y en un simple con la canción "Submarino Amarillo", "Eleanor Rigby" estuvo cuatro semanas en los charts británicos (en Estados Unidos nunca escaló más allá del undécimo puesto). Muchos músicos han hecho covers de esta canción, entre ellos, Aretha Franklin, Ray Charles, Tony Bennett, Joan Baez, Diana Ross & The Supremes, John Denver y los Boston Pops.*

En los años '80 se encontró la tumba de una Eleanor Rigby verdadera en el cementerio de la Parroquia de St. Peter en Woolton, Liverpool, a pocos pasos del lugar en que McCartney y Lennon se conocieran en 1957.

La canción de los corazones solitarios

POR VICTOR HEREDIA

En aquella época, quienes éramos seguidores de algún grupo de rock, encargábamos los discos en el negocio correspondiente apenas leíamos o nos enterábamos por algún amigo mejor informado de la cercanía de tal o cual aparición. Por eso mi disco *Revolver* de Los Beatles, ése que comenzó a marcar el alejamiento definitivo de los escenarios del grupo, me esperaba frente a la estación de Paso del Rey, en el único negocio del barrio, aquella tarde invernal de un mes que ya no recuerdo, aunque sí que corría 1966. Debo confesar que cualquier canción de los cuatro magníficos me sumía en un mundo tan mágico como excluyente, pero "Eleanor Rigby" me hizo llorar. Aún me hace llorar. Después de tantos años, la historia de la solitaria que fue enterrada allí mismo, en la iglesia "junto con su nombre", o la imagen de aquel padre McKenzie, a quien nadie le prestaba atención en sus sermones, siguen representando para mí uno de los momentos más emocionantes de mi vida en cuanto a la música se refiere. El tremendo arreglo para el cuarteto de cuerdas, la voz inconfundible de Paul y la maravillosa conjunción de los coros son para mí el mejor ejemplo de buen gusto e inteligencia de cómo debe resolverse una canción. Quizá la mano de George Martin —el mismo que después imaginara "Pepperland Suite" y tanta belleza musical— le haya dado los toques clásicos necesarios al talento innato de los cuatro de Liverpool, pero la cadencia y la armonía natural del tema indican la soltura intuitiva con que letra y música se fueron emparentando. Es obvio que no hice un análisis de esta naturaleza cuando, sentado en el piso de baldosas de mi refugio y frente al tocadiscos, escuché treinta veces o más, sin poder seguir adelante en el disco, esta increíble balada sobre la gente solitaria. También podría confesar que en aquellos tiempos me costó superar el trance de enamoramiento que me produjo esa escucha. Ya no me importó ningún otro grupo por aquel entonces: escuchaba pero no aceptaba nada que no superara lo que en estado emocional me había producido quien "remendaba sus calcetines por las noches". Creo que pasaron muchos años hasta que "Eleanor Rigby" y su triste y solitaria presencia permitieran que Emerson, Lake & Palmer con su "Cuadros de una exposición de Mussorgski" inundaran otra vez de asombro a mi corazón. Pero siempre vuelvo, infatigablemente, a ella, mi primer gran amor. Quizá porque sea una manera de volver a la adolescencia y a la mágica, íntima sensación de pertenecer a un mundo donde la realidad se funde con la belleza y ambas, con los sueños.

RADAR LIBROS

Irène Némirovsky | Mandrini | Guy Debord | El extranjero I: Haruki Murakami | Gonzalo Aguilar | El extranjero II: Oswaldo Reynoso | Volvió: Stevenson



Las palabras y las sombras

La ficción y el testimonio, el exilio y la memoria, el silencio y las palabras conviven en la obra de Héctor Tizón. La edición de sus *Cuentos completos* (Alfaguara) es una buena ocasión para reconfigurar la lectura de uno de los escritores más precisos en lengua castellana, dueño de una obra tan sólida como profundamente emotiva.

POR OSVALDO AGUIRRE

Un hombre llega a un pueblo. Es un desconocido. O bien (lo que no parece muy diferente), es alguien que se fue hace mucho tiempo y vuelve. Esa situación clásica del arte de contar historias subyace con frecuencia a los relatos de Héctor Tizón (Rosario de la Frontera, Salta, 1929, pero jujeño por adopción). La publicación de *Cuentos completos* permite observar el poderoso impulso de ese motivo, que es también una forma de interrogar las cosas y los sucesos, y vislumbrar, entretejida a su alrededor, con múltiples rodeos, atajos y desvíos, la unidad de una obra que ha persistido desde el principio en un camino propio.

Cuentos completos reúne los relatos publicados en los libros *A un costado de los rieles* (1960), *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), *Recuento* (1984) y *El gallo blanco* (1992), más algunos aparecidos en revistas y antologías grupales y otros que estaban inéditos. También se incluye un apéndice con escritos del propio autor a propósito de su obra y un prólogo donde la crítica Leonor Fleming propone un análisis de su recorrido, en el que la pertenencia a un lugar de frontera asume un rasgo constitutivo.

Sin embargo, esa frontera no es geográfica (Tizón se reclama parte de la "cultura altoperuana") sino más bien lingüística. El punto de partida de su obra resulta conocido, ya que él mismo lo señala en entrevistas y prólogos. Se trata del momento en que, mientras escribía los cuentos de su primer libro, resolvió la contradicción planteada entre la lengua aprendida en la biblioteca paterna, "el castellano de Calderón, de Quevedo, de Lope" y la lengua de los indígenas, "el dulce habla de las criadas". Si las fronteras separan y en el mismo acto ponen en contacto, la escritura de Tizón crea un espacio en que esos mundos enfrentados se confunden y se reconocen mejor.

De un lado, tal como lo escenifica la obra, está la cultura escrita, la de los gobernantes, los extranjeros, los invasores, y el lenguaje administrativo, comercial, literario; del otro la cultura oral, aquella que circula de modo solapado en las dependencias de servicio, la de los sometidos, cuya transmisión está en duda, por lo que se liga al silencio, un silencio que es también signo de resisten-



LAS PALABRAS Y LAS SOMBRAS

cia. Los mudos, o más bien los que han enmudecido, los que prefieren callar, son personajes recurrentes en los cuentos; y ese silencio contiene una historia frecuentemente teñida de muerte y de violencia. La contracara, en cierto modo, de esa figura es la del opa (menos afín respecto del presunto color local que de cierta tradición literaria, que podría ir de *El idiota* de Fiodor Dostoievski a *El cariño de los tontos*, de Antonio Di Benedetto), con la que ha escrito cuentos memorables, como "Fuegos artificiales" o "Un hijo de Belcebú": un personaje de cierta locuacidad, pero al que nadie escucha.

Más tarde, en cuentos como "El ladrón", pequeña historia que condensa el temor y la hostilidad con que se recibía la cultura escrita en el mundo indígena, o "En vano cruda guerra", sobre la espera interminable y ya sin objeto de los pobres, Tizón convirtió ese enfrentamiento en un tema. Pero lo importante es el modo en que su escritura se definió en el cruce de las dos lenguas, para componer una rara aleación de expresiones y términos desusados del castellano y de modismos del habla, vertidos en una sintaxis ajustada, donde cuenta tanto lo que se dice como lo que permanece sin expresión. El silencio asume un valor poético, no sólo por la función que cumplen lo no dicho y los sobreentendidos en las historias sino sobre todo por el modo en que actúa como instrumento de decantación y afinamiento de la expresión: aquella lengua muda, hecha de susurros, de medias palabras y de llantos callados (es notable la apelación al llanto como matiz expresivo) pule y desbasta la lengua literaria. "Las palabras sólo son las sombras de los hechos", dice en uno de sus cuentos: una observación donde resuena, de nuevo, la desconfianza ancestral hacia los letrados y que a la vez apunta a una cuestión que parece central: lo decisivo no es la búsqueda de tal o cual término, ni siquiera su modo de formulación, sino lo que corre a través de ellos, la voz, una voz que el narrador hace resurgir como quien remueve cenizas y reaviva un fuego antiguo y secreto.

EXILIO Y ESCRITURA

Esa voz resulta perceptible en el tono a veces sentencioso de las observaciones, o en el recurso a expresiones aforísticas ("La luna es amiga de los perros, de los tontos y de los que están solos") donde reverberan experiencias y saberes perdidos en el tiempo. Menos evidente, pero con más intensidad, aparece en la narración del paisaje y de la manifestación de las estaciones, del modo en que la luz y las sombras se desplazan sobre las personas y las cosas, los gestos mínimos que definen la complejidad de un personaje, los sutiles matices del atardecer, el rumor del agua y de la llovizna (más que de la lluvia), los sonidos que despierta el viento en un paisaje solitario, o abandonado. Detalles en apariencia incidentales, pero que asumen una función central, en la medida en que sirven para contener la marcha, abrir varios cursos simultáneos y operar, en fin, como factor de la tensión y de las sugerencias con que se carga el relato.

Un lugar común de la crítica consiste en decir que la experiencia del exilio (Tizón vivió en España entre 1976 y 1982) escindió la obra e impuso modificaciones en su concepción. Es indudable que esa circunstancia tuvo consecuencias en su vida y en su trabajo como escritor; el texto que cierra hasta el momento la obra cuentística, "Los árboles" (los relatos sueltos e inéditos son un pequeño conjunto valioso, pero lateral), se publicó por primera vez en 1980 y discurre sobre la dificultad de la creación artística en medio del desarraigo. Los textos publicados en *Recuento*, por otra parte, aluden con mayor o menor visibilidad a la violencia política y a la represión de los años '70, en la clave propia de Tizón: sin desbordes, como un hecho sustraído al relato propiamente dicho ("¿Alguien ha llamado?") o en un juego de tramas paralelas que se iluminan recíprocamente y convergen en una cruel ironía ("El cazador").

Sin embargo, la afirmación tiene un valor bastante relativo. En principio por una observación del propio autor: su primer cuento, "Ligero y tibio, como un sueño", ha dicho, prefigura la línea central de lo sucesivo, "que trata del tiempo, del viaje, del exilio y del regreso". En efecto, allí se relata la vuelta de un hombre al pueblo que abandonó mucho tiempo antes y, más que eso, la imposibilidad de salvar las pérdidas que inciden los años y las distancias, y de sobreponerse a lo irreparable. La apertura de *A un costado de los rieles* inaugura entonces una serie donde pueden incluirse varios de los mejores cuentos. Esa reiteración, un sesgo nítido en la obra, no supone una insistencia ciega o inconsciente sino la exploración sobre un tema constitutivo que, de un texto a otro, recibe nuevas iluminaciones. Y en segundo lugar, todavía con mayor peso que la razón anterior, el desarraigo está ligado aquí a la escritura desde el principio: si no existiera la pérdida, si no hubiera exilio, no habría relato posible.

LA FICCION DE LA MEMORIA

En el prólogo a *El jactancioso y la bella*, Tizón definió su tarea como la de un cronista dedicado a preservar una cultura en extinción. Esas declaraciones abonaron otra lectura cristalizada, que le adjudicó preocupaciones antropológicas o de reivindicación histórica, a veces pasando por alto el estatuto de ficción de sus historias y sus personajes, habitantes de un espacio con entidad propia, más allá de las correspondencias pretendidas o puntuales. Tizón juzgó vanos esos propósitos, pero de todas maneras quedaron huellas, como en el cuento que dio título a aquel libro, en torno de una pareja de forasteros viva en las voces de Yala, el pueblo jujeño donde por otra parte reside, o en "La gata", especie de versión de una leyenda folklórica.

El relato aparecía así configurado como recuerdo, o trama de recuerdos. Esa concepción remite a una visión del mundo donde el pasado resulta mucho más real que el presente, por las sinuosas derivaciones de las guerras que tuvieron como escenario la Puna, por la preservación de valores, ritos de iniciación y creencias y por la nostalgia de un tiempo en que las personas nacían y morían en un mismo lugar y donde los viajes, si se hacían, transcurrían entre sitios familiares. La violencia es el término de paso entre ambos tiempos y de las relaciones sociales, como lo prueban los hijos bastardos que pueblan los relatos de Tizón, frutos de amores pasajeros, violaciones o desahogos de los patrones. El paso del tren, presencia insoslayable en la obra, es el emblema de las transformaciones que conmueven ese legado y también de la posibilidad de la narración, ya que "casi todo lo aprendí al lado de las vías".

Pero la memoria está sujeta a los requerimientos de la ficción. La adaptación del habla de un narrador, uno de sus procedimientos en los primeros libros, no apunta a reproducir un tipo de lenguaje sino a soslayar las convenciones literarias y a encontrar la justa distancia del relato. Presentar el cuento como una crónica es en Tizón una estrategia donde la ficción se disimula como tal, sobre todo porque el que cuenta debe recurrir a la mentira y "esto le da una mayor capacidad de sutileza y penetración al relato", como admite uno de sus personajes. La memoria comporta un efecto ambiguo: en tanto produce la multiplicación de los relatos, tiñe de incertidumbre a la historia; mientras más difusa e improbable se vuelve una, mayores posibilidades de invención descubre la otra.

En "El alfarero" y en otros cuentos, pasado y presente se oponen como la vida y la muerte. Sin embargo, en la línea central de su narrativa, Tizón ha matizado esa visión, la ha sometido a examen, y en esos mínimos desplazamientos parece formularse una clave. Ya

en "Regreso", también en "El jactancioso y la bella", un hombre vuelve a la provincia para hacerse cargo de la herencia paterna y encuentra una muerte absurda, cuando al recorrer el antiguo hogar es asesinado por el casero, que lo desconoce. "Un pariente lejano" hace una inversión para poner el foco en la misma cuestión (ya que aquí es un adolescente el que viaja a la gran ciudad, en busca de un tío) y llegar a un desenlace similar, la muerte en el instante en que el personaje, engañado por signos de cierta familiaridad, cree posible un reconocimiento. El giro queda explícito en "Retrato de familia" (de *El gallo blanco*), donde la memoria se vuelve "ominosamente imborrable" para el protagonista, otra vez un hombre que retorna a su casa para suceder al padre y recibe, con la resolución de un viejo enigma familiar, un bálsamo que parecía vedado: el alivio del olvido.

Ningún paisaje, dice Tizón, está en un solo sitio, porque se desplaza en los ojos de quien lo contempla. El árbol de la infancia vuelve a crecer en otros suelos, y cualquier tierra puede ser propia y extraña. Vivir es olvidar, propone el protagonista de "Los árboles". Y el arte del narrador, precisamente, no consiste en sus hallazgos sino en sus extravíos, en el modo en que aliviana su equipaje para viajar con mayor comodidad a través de los relatos.

Nunca es posible regresar a nada

POR HECTOR TIZON

La última de sus visitas había ocurrido quizá cuatro años atrás. Aunque para alguien como él, que había pasado largos años encerrado, el tiempo era distinto –pesado, lento, denso y distinto–, aun así recién ahora –que en verdad lo pensaba– sentía que había transcurrido, desde entonces, mucho más que la mera suma de meses y de años. En aquel momento le había vuelto a decir –lo quiso decir por última vez– que no volviera más; que nada valía la pena, que él ya era otro y que ella también era y sería distinta a medida que el tiempo pasaba.

Estaban esa mañana de un domingo sentados frente a frente, aunque separados por la tela metálica y la discretamente alerta mirada de los guardianes. Las pocas palabras que ambos se dijeron fueron en voz baja, en un tono que pretendía ser objetivo y natural, pero cohibido por un sentimiento que tal vez simulaba o disfrazaba de indiferencia y quedaba en algo semejante al vacío. En esa última visita había otras gentes, no lejos, en la misma situación, que también hablaban con voz aplacada, aunque de vez en cuando reían. Hacía calor, lo recordaba porque volvía a escuchar el seco, amortiguado, suave golpe de las aspas de los grandes ventiladores que pendían del techo de aquella sala de recibo en el penal. Luego sonó un timbre y él se levantó. "Es el primero", dijo ella. Y él dijo que sí, que era el primero –faltaban dos más–, pero que era mejor así y que era inútil esperar los otros dos. Ya estaba de pie cuando lo dijo. Ahora recordaba la clara mirada de sus ojos, velados por la desdicha.

Ella después escribió tres o cuatro cartas, que le entregaron abiertas, como siempre, y que sin leerlas rompió y echó a la basura.

Después, empleando varios sistemas impuestos por la voluntad y la disciplina, la expulsó de sus recuerdos. Y, cuando al cabo de un largo y esforzado tiempo, cuando ya estaba seguro de no tener nada ni a nadie, tuvo un sueño, y en el sueño la volvió a ver, casi simultáneamente le notificaron que había sido indultado por el gobernador. En el sueño estaba ella como la había conocido, su imagen, la mirada de sus ojos, su indumentaria y su voz que le hablaba sin que sus labios se movieran, como ocurre en los sueños: y ya no pudo apartarla de sí durante los días y las noches, hasta que el pesado portal del cautiverio se abrió y él estuvo luego de todos aquellos años en la calle. Era la víspera de Navidad.

A bordo del ómnibus que lo llevaba al centro de la ciudad, iba redescubriendo el paisaje, que era el de siempre; los edificios, algunos iguales a sí mismos y los automóviles tan distintos, veloces y asombrosamente numerosos en comparación con los que hacía mucho tiempo había dejado de ver. El sol se ponía. Nadie puede atrapar la temblorosa belleza de un atardecer, pensó. Por la radio se escuchaban villancicos una y otra vez.

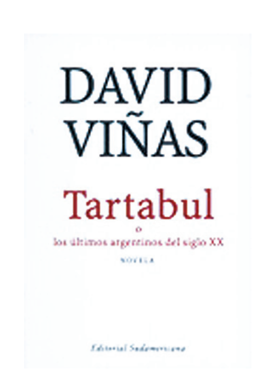
Era ya de noche cuando cobró el valor necesario y comenzó a caminar hacia la casa, en cuyo frente un arbolito lucía adornos de luces encendidas; aquella misma casa adonde, casi al mismo tiempo llegaba otro, que no era él, y con quien ella, que seguramente ya esperaba en la puerta, estuvo largo momento abrazada, como si extrañamente hubiese presentido alguna sombra ajena.

Después, definitivamente, los arbustos de enfrente lo ocultaron.

Texto extraído de Cuentos completos *(Alfaguara, 2006).*



Esta es la lista de los libros más vendidos esta semana en Gandhi:



FICCION

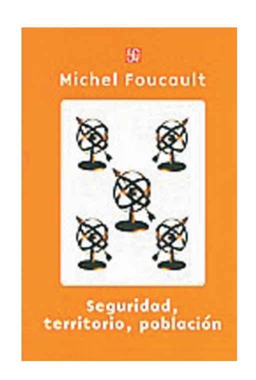
1 **Tartabul**
David Viñas
Sudamericana

2 **Travesuras de la niña mala**
Mario Vargas Llosa
Alfaguara

3 **La pregunta de sus ojos**
Eduardo Saccheri
Galerna

4 **El rey de la milonga**
Roberto Fontanarrosa
De la Flor

5 **Obra poética**
Paco Urondo
Adriana Hidalgo



NO FICCION

1 **Seguridad, territorio, población**
Michel Foucault
FCE

2 **Matemática...¿estás ahí?**
Adrián Paenza
Siglo XXI

3 **¿Qué es Al Qaeda?**
Pedro Brieger
Capital Intelectual

4 **La sociedad excluyente**
Maristella Svampa
Taurus

5 **Sendero masculino del placer**
Adrián Sapetti
Galerna

Fronteras, no muros

Un trabajo historiográfico bucea en la vida y los personajes de las fronteras del sur, cuando la convivencia, a pesar de todo, era posible.

Vivir entre dos mundos
Las fronteras del sur de la Argentina. Siglos XVIII y XIX
Raúl J. Mandrini (editor).
Taurus
382 páginas



POR GABRIEL D. LERMAN

Lo que alguna vez fue distinto nos habla desde el pasado con voz de propuesta, de matiz. A un presente de alternativas inaudibles le corresponde un pasado plano, lineal, de referencias irreductibles y unívocas. No hay posibilidad de alterar ese presente si el pasado que se invoca como antecedente clausura las variantes, informa sobre contornos definidos y perpetuos. Pero, ¿qué pasa cuando la investigación histórica encuentra resquicios, evidencias de un cementerio vivo cuyos gritos piden una relectura, una apelación? ¿Qué pasa cuando surgen las evidencias de que otra fue la historia, distinta la periodización, exagerada la coyuntura u otro el dramatismo? Sobre el llamado problema del indio y las fronteras del sur se construyó una poderosa epopeya que fue a la vez excusa del progreso, motivo de manipulación política, expresión de límites jurídicos y sociales. Pero no siempre fue así, ni obedeció a las mismas causas. Tal es la propuesta de *Vivir entre dos mundos*, obra colectiva que editó Raúl J. Mandrini, con un conjunto de excelentes trabajos que, a modo de mosaico, intentan reconstruir un tiempo en que la idea de frontera no implicaba necesariamente límite, y la convivencia no habilitaba el conflicto frontal, ni la eliminación del otro. Se dirá que este volumen, como las teorías que lo sustentan, resume un anacronismo insalvable. Lo cierto es que renunciar al conocimiento de una época en que las huellas del mundo colonial y la persistencia de los pueblos originarios no tenían como efecto inmediato la necesidad de desterrar a éstos y explotar sus tierras e imponer la lógica de uno sobre otro, sería como ignorar los matices, las intensidades, el segundo plano del maniqueísmo, es decir, la configuración histórica. "Ese espacio fronterizo comenzó a tomar forma a partir de fines del siglo XVI, cuando la conquista definió los territorios ocupados por los españoles frente a aquéllos que quedaron en manos de las sociedades originarias o pueblos indígenas", dice Mandrini.

Pero además de historia, esta obra ofrece una fuente inagotable de relatos que conjugan amenidad con erudición. Organizada en capítulos que condensan zonas de clivaje, conceptos y alcances alrededor de personas y familias, *Vivir entre dos mundos* tiene la virtud de invitar al lector a internarse en un pasado geográficamente cercano e inquietante. Don Blas Pedrosa, Llanketruz, Juan de Dios Montero, Santiago Avendaño, los Catriel, don Pedro José Vela, José Benito Machado, Dorothea Fugl, Feliciano Purrán, don Valentín Sayhueque, John Daniel Evans y Miguel Ñancuche Nahuelquir son los protagonistas de esos dos mundos que durante los siglos XVII y XIX se ignoraron, negociaron, a veces lidiaron y combatieron, pero aún distaban de ser convertidos en cenizas y piedra basal de la Argentina moderna. Acaso las enfermedades, las pestes indomables, eran sus peores enemigos. Acaso imaginaban otro destino. Indios, españoles, ingleses, galeses, daneses iban y venían en una pampa no carente de conflictos, pero donde la distancia avizoraba espacios de convivencia. Este libro desafía la idea que tenemos sobre el sur, la Patagonia, los indios y los europeos, y enjuicia lúcidamente los fundamentos de la solución roquista y su autor intelectual, Estanislao Zevallos. También deja en el aire un interrogante: ¿fueron cinco siglos igual?

El espectáculo continúa

Un libro al rescate de peligrosos artículos de un pensador situacionista.

El planeta enfermo
Guy Debord
Anagrama
90 páginas

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

"¿Cómo hacen los hombres la historia a partir de unas condiciones preestablecidas para disuadirlos de intervenir en ella?" Eso se preguntaba Debord a mediados de los '60; y si el medio es el mensaje, el sólo hecho de que la pregunta fuera editada en un artículo de la revista *La Internacional Situacionista* daba algunas respuestas (aunque sea tentativas) a un interrogante que no ha perdido actualidad. Es lógico que estos tres artículos (editados entre 1965 y 1967 por *La Internacional Situacionista*) formen hoy parte de un libro. El tono de Guy Debord mantiene aún hoy el atractivo que sólo tienen ciertas voces que parecen resonar en un idioma olvidado: agudo, independiente y a la vez siempre esperanzado en que la revolución es instantánea (algo típicamente surrealista) y que además está a la vuelta de la esquina (algo típicamente francés). Debord describe, como un forense, una modernidad abocada a un inevitable proceso de entropía, en la que hasta los discursos sobre la contaminación son excusas para seguir contaminando el planeta y a sus habitantes, convertidos en meros espectadores pasivos de un Apocalipsis en cámara lenta. Es sabido que todo esto Debord lo supo describir magistralmente en *La sociedad del espectáculo*, a esta altura un libro clásico e inevitable por muchas razones. Pero estos textos nos devuelven al Debord revolucionario, el que propuso una utopía en la que fuera posible "diseñar situaciones más humanas". Claro que para eso también había que destruir. En "El punto de la explosión de la ideología en China" (segundo artículo, editado por primera vez como panfleto en 1967) enumera en menos de 30 páginas el caos político de una China desmembrada por las mentiras ideológicas del maoísmo y sus oponentes. Apenas le bastan algunos párrafos para entender por qué fue tan odiado por sus contemporáneos: sus comentarios ridiculizando a la *intelligentzia* francesa fueron lapidarios y los intelectuales burgueses de la izquierda filo-stalinista (y en Francia por entonces había muchísimos) jamás se lo perdonaron. Este carácter desafiante (heredero de los dadaístas y de los surrealistas, pero con una dimensión urbanística y política mas profunda) hace que su prosa siga resultando tan estimulante.

Lo de Debord no fue nunca ofrecer la otra mejilla, y ahí está "La decadencia y caída de la economía espectacular mercantil" para confirmarlo. En su análisis de la revuelta de la comunidad negra de Watts (que entre el 13 y el 15 de agosto de 1965 se levantó en Los Angeles, saqueando armerías y tiendas de alcohol y prendiendo fuego parte de la ciudad) su interés es defender y justificar la actitud de rechazo total y radical del capitalismo moderno de los amotinados, pero también hay algo más; para Debord, la revuelta era un ejemplo perfecto para enunciar sus tesis sobre la sociedad espectacular; la revuelta no era ni más ni menos que una revuelta contra el mundo de la mercancía, a la que, como trabajadores consumidores los miembros de la comunidad estaban fatalmente sometidos.

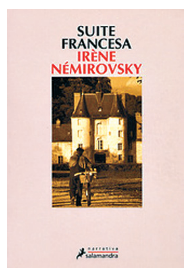
El último artículo, que le da nombre al libro, termina hablando sobre el cielo limpio y hermoso que sorprendió a París en la primavera del '68, confirmando lo sabido: la revolución situacionista (que tanto Debord como Henry Lefebvre imaginaron como un festival) buscaba incidir, más que en lo ecológico, en lo meteorológico.



Escrito en el caos

La novela inconclusa de Irène Némirovsky recrea los días en que los nazis avanzaban sobre París. Una crudísima disección de la sociedad francesa al calor de los acontecimientos más terribles del siglo XX.

Suite francesa
Irène Némirovsky
Salamandra
473 páginas



POR ALICIA PLANTE

En 1919 Irène Némirovsky llegó a París con sus padres, rusos zaristas de gran fortuna, escapados de la revolución bolchevique. Aquella adolescente triste y solitaria, que buscó y encontró consuelo en la literatura, llegaría a convertirse en pocos años en una de las escritoras más prestigiosas y mimadas de la crítica y el público francés de entreguerras. En julio de 1942, cuando tenía treinta y nueve años y, tal como ella intuía que estaba por suceder, fue arrestada en su casa por gendarmes franceses y conducida a Auschwitz donde la asesinaron un mes más tarde.

Esta obra, que la escritora no llegó a completar –sólo contiene dos de las cinco partes proyectadas–, parece resultar de una convulsiva acumulación de sentimientos e ideas frente a los dramáticos acontecimientos que se vivían mientras las tropas de Hitler avanzaban sobre París, en junio de 1940. Desde una mirada a la vez piadosa e implacable, Némirovsky hace un corte transversal de la sociedad francesa y transforma sus percepciones personales en esta historia maravillosamente bien escrita y narrada, que recién hoy, largos sesenta años más tarde, aparece en nuestro idioma: una novela basada en hechos históricos, a la que no le faltan el humor ni la crítica más ácida ni la denuncia al enorme sector de la población que gradualmente se inclinó a colaborar con los ocupantes del territorio francés, especialmente a partir de la política de colaboración con el enemigo lanzada por el mariscal Pétain, que promovió la transformación de la germanofobia en antisemitismo.

La historia de Némirovsky nos instala desde el primer momento en medio de una situación caótica, confusa, marcada por el pánico y la zozobra colectiva del éxodo ante la inminencia de la ocupación. En número asombroso –tanto de arios como de judíos–, la población parisina abandonó su casa, sus pertenencias y su ciudad y se lanzó a los caminos. Nadie sabía claramente lo que estaba ocurriendo, cundían rumores contradictorios: para vergüenza y amargura de los veteranos del ’14 se decía que “acababa de firmarse el Armisticio” y, sin embargo, supuestamente, “los nuestros seguirán defendiendo la región del Loira”; simultáneamente, la peor de las noticias: “hay dos millones de soldados franceses hechos prisioneros...”. No se disponía de información fehaciente; la gente avanzaba por las carreteras sin saber adónde iba: a pie, en bicicleta, en autos cargados hasta el techo con lo más preciado, hasta que debieran abandonarlos por falta de combustible. La multitud, dice Némirovsky, parecía “una manada en estampida”, seguían adelante porque “no se podía hacer otra cosa”. Los rostros pálidos de sueño y de hambre, emparentados por una extraña uniformidad en la ropa arrugada y sucia, en los gestos iguales, en las mismas frases y preguntas.

Las imágenes de la escritora son tan intensas que arrastran al lector con ella y lo meten en los caminos y los poblados. A la vez, con delicadeza femenina, con la eficacia sutil de una sonrisa oportuna, señala la locura de la guerra, el absurdo de la violencia mediante diminutos fogonazos de belleza intercalados entre escenas de miseria humana, de dolor o de denuncia de la pequeñez y la hipocresía.

El relato del éxodo de salida eventualmente se convierte en el éxodo de vuelta, a la propia casa intacta, a la ciudad ocupada, al descubrimiento sorprendente de que “todo sigue igual”, una idea que reaparece: lo dice la amante de un banquero (“los nuevos ricos seguirán pagando por sus placeres, el amor será siempre lo mismo”); lo intuyen los campesinos, que, “como siempre”, con o sin alemanes, siguen esperando que deje de nevar y venga el buen tiempo; lo siente un herido que vuelve a París (“si le hubieran dicho que aun derrotada Francia conocería momentos felices no lo habría creído”). En realidad es de la gente en cualquier momento que habla Némirovsky, como si la guerra solamente hubiese agudizado los matices y los hubiese dejado más desnudos, más visibles: “los acontecimientos extraordinarios no cambian el alma de un hombre, sino que la precisan, como un golpe de viento que deja al desnudo la forma de un árbol”.

La lucidez de la autora, por momentos rayana en el cinismo, es puesta en varios de sus personajes, pero además nos conecta conmovedoramente con ella, con la mujer que no se movió de su casa de París sabiendo que la buscarían para matarla por ser judía, una persona que no debió ser sencilla ni lineal, ni en sus decisiones ni en su interpretación de esa realidad que la arrinconaba. Los personajes que elabora la escritora en número importante componen una galería de perfiles trabajados con gran hondura psicológica y riqueza de imágenes, cada uno en representación de un estrato social y cultural de esa Francia quebrada por la guerra. Hay ricos y pobres; la alta burguesía acaudalada que demora la salida de París esperando que el lavadero entregue las sábanas de lino, y por otro lado la clase media: la pareja de empleados de banco que se quedan sin trabajo cuando huye el patrón; los diletantes, hermosos y pedantes; los artistas exquisitos que abandonan su casa porque no soportan la vulgaridad, “el repugnante espectáculo de la gente”; los jóvenes, los heridos, el chiquilín que huye de casa para unirse a las tropas, los dedos sucios de tinta y la voz en transición; el cura, que “cuando hablaba parecía iluminarse y arder a la vez”, pero que detesta y teme al grupo de chicos a su cargo.

Pero no todos los personajes están entre los refugiados: Némirovsky se interna en los sentimientos y reacciones de la gente de los pueblos a los que llega la patética columna en busca de ayuda, comida, una cama. Allí está la aristocracia campesina, los altivos terratenientes en decadencia, aferrados a valores, costumbres y códigos que sólo comparten con sus iguales: “temían la victoria alemana pero tampoco deseaban la inglesa”; las mujeres jóvenes y solas, a cargo de los hijos, la casa, la olla..., y el teniente alemán, cortés, rubicundo, durmiendo en el escritorio del marido prisionero.

Pegados al hueso de la naturaleza humana palpitan suavemente pasiones y deseos que no se confiesan y Némirovsky perfila un retrato que nos deja el regusto amargo de una denuncia, sólo mitigado por su permanente romance con lo que ella, ciertamente, no puede abandonar: la gente.

NOTICIAS DEL MUNDO



VARGAS Y EL BUEN SALVAJE

Estos son días turbulentos para Mario Vargas Llosa. Mientras su última novela, *Travesuras de la niña mala*, se mantiene bien arriba en las listas de los libros más vendidos, el laureado escritor peruano está protagonizando un caluroso choque verbal con el presidente de Bolivia. Todo comenzó cuando Vargas Llosa escribió en un artículo que Evo Morales “es el emblemático criollo latinoamericano, vivo como una ardilla, trepador, y con una vasta experiencia de manipulador de hombres y mujeres, adquirida en su larga trayectoria de dirigente cocalero y miembro de la aristocracia sindical”. Morales dejó pasar algunos meses, pero fue en la inauguración de la XI Feria Internacional del Libro en La Paz que arremetió sarcásticamente contra Vargas Llosa con estas palabras: “Por poco no me dice salvaje, retrógrado, populista”, y acusó al autor de *La ciudad y los perros* de “satanizar” la causa indígena y escribir a favor de la opresión de los pueblos. Mientras tanto, Vargas Llosa sigue representando a Odiseo en la obra *Odiseo y Penélope*, una adaptación propia de *La odisea* de Homero en el Teatro Clásico de la ciudad de Mérida, al sur de España. Sobre esa experiencia, declaró, no sin razón: “Subirme a un escenario es lo más temerario que he hecho en mi vida”.

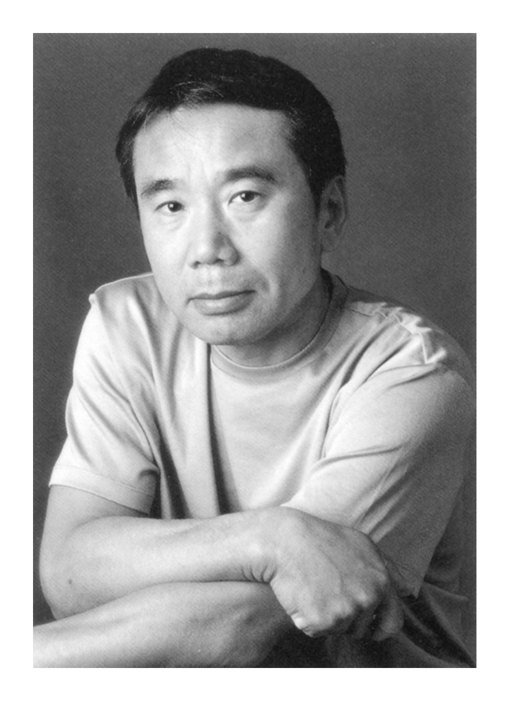
SCOTTISH PSYCHO

El escritor escocés Irvine Welsh, autor de la popular novela *Trainspotting* que ha sido llevada al cine por Danny Boyle, fue acusado de misógino por su último trabajo, todavía inédito, algo que lo empareja a lo sucedido con Bret Easton Ellis cuando apareció *American Psycho*. Un hecho curioso se produjo cuando Welsh hablaba en el día de apertura del último Festival Internacional del Libro de Edimburgo, la ciudad en donde vive: un puñado de mujeres que estaban esparcidas por el público lo rodeó y trató de golpearlo cuando leyó algunos pasajes especialmente fuertes de *The Bedroom Secrets of the Master Chief*, su novela en preparación. El pasaje en cuestión relata con sutil detalle la experiencia de un hombre de veinte años violando a una anciana. Lo que realmente irritó a las damas presentes fueron las descripciones físicas de la anciana, que van desde el “salvaje corrugado” de su cara a su “desmesuradamente dilatado clítoris”. Welsh escapó intacto de los puñetazos, pero ahora tendrá que afrontar un litigio legal en las cortes de Edimburgo.

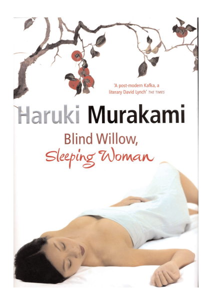


Fiebre amarilla

A pesar del furor de sus novelas publicadas en castellano, los cuentos del japonés Haruki Murakami continúan inéditos. *Blind Willow, Sleeping Woman* es su tercera colección en inglés.



Blind Willow, Sleeping Woman
Haruki Murakami
Harvill Secker, 2006
334 páginas



POR RODRIGO FRESAN

Justo entre el furor en español producido por su ya antigua novela *Madera noruega* y la inminente llegada de su última *Kafka en las orillas* (ambas en Tusquets), el gran escritor japonés publica *Blind Willow, Sleeping Woman*, su tercera colección de piezas breves en inglés luego de *The Elephant Vanishes* (1993) y *After the Quake* (2002). He aquí veinticinco relatos de épocas diferentes –abarcando desde una selección de su primer libro de relatos hasta los cinco que conforman el japonés *Historias extrañas de Tokio*, del 2005– pero uniéndose sin problemas bajo la ética y la estética y la psíquica de lo inequívocamente murakamiano: esa extraña sensación de sueño lúcido y fiebre que nos produce leerlo y que enseguida parece trasladarnos a una realidad alternativa donde lo fantástico y lo impredecible se posan sobre los rincones más aparentemente rutinarios e inocurrentes. Y es que Murakami es, sin duda alguna, el gran maestro de la epifanía, por lo que –digámoslo– sus cuentos (que, marca recurrente de la casa, a menudo contienen otros cuentos en sus tripas) suelen funcionar mucho mejor que sus novelas (excluyendo *Madera noruega* y *Al sur de la frontera, al oeste del sol*) y su arte se aprecia más y mejor en dosis homeopáticas o en forma de haikus narrativos de breve y mediana distancia (apreciar aquí el funcionamiento de "Man-Eating Cats", posteriormente "devorada" por la novela *Sputnik, mi amor*), donde al final poco y nada es revelado sin que esto signifique una frustración para el lector sino todo lo contrario: leer a Murakami es –ya lo dije en otra ocasión– aprender a ver y a pensar como Murakami. Alcanzar ese *click* inexplicable que todo lo explica y que también se siente con alguna película de David Lynch o con alguna canción de Robyn Hitchcock.

Blind Willow, Sleeping Woman abre con un prólogo tan revelador de Murakami en el que explica su modo de relacionarse con el cuento y la novela. "Para ponerlo de la manera más sencilla posible, yo siento que la escritura de novelas es un desafío mientras que la escritura de cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces la escritura de cuentos es como plantar un jardín. Ambos procesos se complementan creando un paisaje que yo atesoro... Y lo bueno de los cuentos es que no tienes que preocuparte de fallar. Si no funciona, no funciona. Cuando escribo novelas intento aprender de los éxitos y fracasos experimentados cuando escribo cuentos. Así, el cuento para mí es como el laboratorio de la novela. Me resulta difícil experimentar del modo en que me gusta en una novela, así que, de no ser por mis cuentos, estoy seguro de que la experiencia de escribir novelas sería mucho más dura y demandante", dice Murakami y leemos allí, a modo de bienvenida. Después, a vuelta de página, todo es posible: un relato entero dedicado al acto de vomitar ininterrumpidamente durante 40 días y sus noches ("Náusea 1979"), una chica deslumbrada por un anciano mágico al que una vez le lleva la cena ("Birthday Girl"), un joven que disfruta de pasar y ver pasar los huracanes desde los senderos de zoológicos vacíos y cerrados ("New York Mining Disaster"), otro joven acompaña a su primo sordo al hospital y recuerda otro hospital y la historia de una planta somnífera ("Blind Willow, Sleeping Woman"), alguien recuerda un episodio metafísico y muy ballardiano con una ola gigante ("The Seventh Man"), otro más descubre que habla solo desde hace tiempo y que lo que dice son pequeños y misteriosos poemas ("Aeroplane; Or, How He Talk to Himself as If Reciting Poetry") y algún otro traza una línea que une a su íntima y triste historia de amor con el fin de los sueños de los años '60 ("A Folklore for My Generation: A Prehistory of Late-Stage Capitalism"). Y, por supuesto, tratándose de Murakami, abundan también los espectros (resultan formidables el breve pero escalofriante "The Mirror" y "A 'Poor Aunt' Story", donde un autor paga el precio de meterse con un tema del que nada sabe) y las muertes y los gatos y el jazz (la antológica "Tony Takitani" no hace mucho llevada al cine) y el amor como forma de la tristeza (ahí están las maravillosas "Firefly" –germen de *Madera noruega*– y "The Ice Man") y, claro, la preparación de la pasta como ciencia exacta y la compulsión de comerla a lo largo de un año ("The Year of Spaghetti"). Y, por una vez, la rareza de un Murakami refiriéndose –juguetona y simbólicamente, en "The Rise and Fall of Sharpie Cakes"– al establishment literario japonés que comenzó despreciándolo y ahora se resigna a soportarlo. Pero sería un error considerar a Murakami y a este libro como un simple coleccionista de rarezas o un bestiario de freaks. Murakami –como Vonnegut, como el Salinger más extremo, como Holst– trabaja sobre lo extraño sin el ánimo circense de asombrar sino de iluminar e iluminarnos hasta que, febriles y delirando, nos hace comprender que no hay nada más raro que la normalidad. Y entonces, sí, descubrirnos terminalmente sanos y más allá de toda cura.

Va de nuevo

Qué hay de nuevo, y cómo es: el cine argentino desde los años '90.

Otros mundos
Un ensayo sobre el nuevo cine argentino
Gonzalo Aguilar
Santiago Arcos Editor
252 páginas



POR MARIANO KAIRUZ

Uno de los puntos de partida, casi una premisa de este –a partir de ahora– ineludible ensayo de Gonzalo Aguilar, es la comprobación de que cada vez que se habla –en especial cada vez que se escribe– sobre el nuevo cine argentino, son muchos los que sienten la necesidad de anteponer la aclaración "el llamado". Es decir, de atajarse y distanciarse hablando de *el llamado* Nuevo Cine Argentino, como si todavía hubiera fuertes dudas de que semejante cosa efectivamente exista; como si, incluso, pudiera no tratarse de otra cosa que de un invento más o menos pasajero de la crítica especializada. Aguilar sabe y plantea de entrada que, se llame como se llame lo que ha ocurrido con el cine nacional de los '90 en adelante, es una construcción en la que el periodismo viene cumpliendo un papel importante, junto a directores, guionistas, productores y escuelas de cine. Y plantea también la posibilidad de diseccionar al heterogéneo conjunto de películas argentinas estrenadas desde 1997 (año en que arranca el listado alfabético y año a año que se incluye como anexo al final del libro) para encontrar en ellos signos inequívocos de una ruptura y una renovación, así como los de ciertas continuidades.

En plena conciencia de que "Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman o Adrián Caetano pertenecen a universos tan diferentes que sólo alguien muy despistado puede creer que representan algo semejante", Aguilar rastrea puntos de contacto que muchas veces remiten antes que a nada a cómo cada una de estas películas tan diversas producen un corte con las que se producían en la Argentina durante los años de la dictadura y la primera década del retorno democrático. Por ejemplo, cuáles son los nuevos modos de producción y distribución, cuáles son las alternativas de financiación; cómo se formó la nueva generación de productores (y qué nuevo tipo de relación fueron estableciendo con el Incaa) y cómo se conforman los repartos de las películas de los nuevos productores y directores y qué papeles juegan los festivales de cine. También las formas en que las películas replantearon sus lazos con la realidad, tanto desde el documental como desde la ficción y la categoría híbrida que se fue afianzando entre lo uno y lo otro. Aguilar postula que "pese a las apariencias, el cine argentino de los '90 es el más genuinamente político de todos", y lo sostiene desde una idea de apertura e "indeterminación" de una generación que ha abandonado las actitudes pedagógicas y "denuncialistas" del cine de sus predecesores.

Pero tal vez lo más valioso e inusual de *Otros mundos* sea su estudio sobre la revalorización de la puesta en escena, de las posibilidades del plano cinematográfico y del uso del sonido, que vuelven a ser importantes por primera vez en mucho tiempo en la obra de varios de los directores de las nuevas generaciones. *Otros mundos* aparece justo en un momento algo crítico y tal vez definitorio para el cine argentino –ahora que muchos de los nuevos directores ya tienen más de dos o tres películas y han consolidado la situación de sus propias productoras–, aportando análisis y argumentos, en busca de alguna certeza frente a mucha condena y mucha celebración acrítica.



Lima la joven

En Perú se rescata la obra de culto de Oswaldo Reynoso, un escritor que vivió y trabajó en la República Popular China, y que a los 75 años sigue apelando a los jóvenes.



AUTORRETRATO DE REYNOSO EN SU JUVENTUD

POR MARIANA ENRIQUEZ

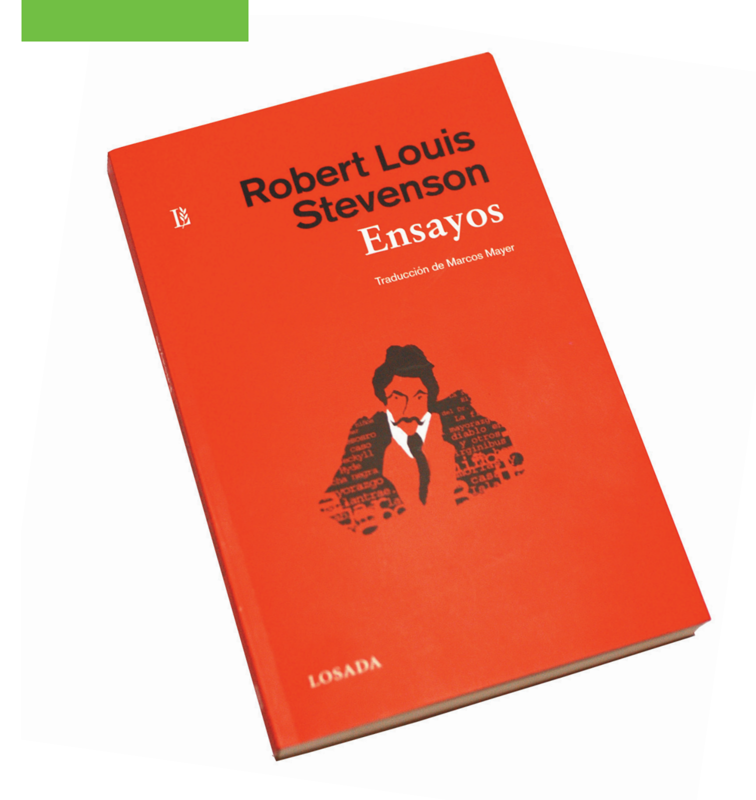
Algunos libros son tan intensos y marcan de tal modo una literatura, que son no sólo clásicos, sino talismanes. Así puede definirse *Los inocentes*, la colección de cuentos del escritor peruano Oswaldo Reynoso que se publicó por primera vez en 1961 y sacudió las letras del Perú; pero además, el libro no perdió un átomo de frescura y vigencia y resulta tan actual que llamarlo adelantado a su tiempo parece poco. Con ese espíritu acaba de ser reeditado en una muy bella edición por el sello editorial independiente limeño Estruendomudo, que se especializa –pero no se limita– a autores jóvenes peruanos y que dirige un joven de 23 años, Alvaro Lasso.

Los inocentes está a gusto entre los escritores actuales. En muchos casos, los deja atrás. La edición incluye textos de admiradores del libro y de Reynoso, exaltadas notas que dan cuenta de un antes y después marcado por esta lectura iniciática. Y también una reseña de José María Arguedas, publicada en el diario *El Comercio*, de 1961, que dice: “Un mundo nuevo requiere de un estilo nuevo. Mientras leía los originales de los cuentos de Oswaldo Reynoso creí comprender, con júbilo sin límites, que esta Lima en que se encuentran, se mezclan, luchan y fermentan todas las fuerzas de la tradición y de las indetenibles fuerzas que impulsan la marcha del Perú actual había encontrado a uno de sus intérpretes. Reynoso ha creado un estilo nuevo: la jerga popular y la alta poesía, reforzándose, iluminándose. Nos recuerda un poco a Rulfo en esto”.

Los inocentes incorpora por primera vez en la literatura peruana del siglo XX, la jerga de los jóvenes. Incluso se incluye en su edición un apartado de vocabulario clásico, para comprender las palabras que usan los chicos limeños que protagonizan los cuentos. Y aunque muchas de esas palabras se han perdido tras cuarenta años, el libro no perdió nada de su osadía, agudeza y romanticismo, y tampoco de su ferocidad. Reynoso escribe en una completa empatía con sus adolescentes, y el léxico se incorpora a su lenguaje apasionado y poético con una belleza de la que es difícil encontrar ejemplos similares en el continente, mucho menos a principios de los ‘60. Los adolescentes de Reynoso, además, son periféricos, callejeros, bravos, pobres pero no marginales, incorporados por completo al ritmo de Lima en camino de convertirse en gran urbe. Y son entrañables, tan tangibles que resultan difíciles de olvidar. Cara de Angel, el primero, está desesperado por ser hombre y no sabe qué hacer con su atractivo rostro, que atrae a los hombres por la calle –es notable el registro desprejuiciado que hace Reynoso del mundo gay de la capital peruana, desde los hombres que quieren levantarse jóvenes por la calle hasta el peluquero “loca” con sus retruécanos y piropos–. Piensa Cara de Angel: “Ahoritita le saco la mierda a ese viejo que simula ver la vitrina cuando en realidad me come con los ojos. Está mira que te mira que te mira. Pensará: camisa roja y pichón en cama. Simulo no verlo. Su mirada quema. Seguramente estoy sonrojado. Eso le gusta: inocencia y pecado”. También se pasea por allí El Príncipe, un “rocanrolero” ladrón de diecisiete años, bautizado así por el peluquero, porque siendo Lima ciudad de reyes, tenía que tener un Príncipe. También está Choro Plantado, un adolescente que quiere acostarse con su novia virgen, y Colorete, que sufre por el amor de Juanita, una amiga de la infancia, y se pone triste en los bailes: “A mí la guaracha me pone triste. Pero triste de triste. Triste de no sé qué. Parece que las maracas revolvieran en el fondo de mi pecho una culebra ardiente”.

Pero *Los inocentes* es mucho más que una galería de personajes: es un retrato de adolescencia amarga y exaltada incomparable, y una apuesta estética que todavía sacude. Oswaldo Reynoso nació en Arequipa en 1931, es poeta y profesor además de narrador, y este año publicó un libro llamado *Tres estaciones*. Su condición icónica se ve reforzada porque durante muchos años trabajó como profesor y corrector de estilo de una agencia de noticias en la República Popular China. Publica con marcada irregularidad y puede pasar décadas en silencio. Ⓡ

VOLVIO Rescates editoriales



Ensayos de Stevenson

Robert Louis Stevenson, Ensayos, *selección, traducción y prólogo de Marcos Mayer, Buenos Aires, Losada, 2005.*

POR ALAN PAULS

Exhumando dos ventajas que ningún editor literario debería deponer jamás (el parentesco fatal que liga su oficio con el montaje de cine, su condición de narrador en las sombras), Marcos Mayer, responsable de la edición de estos *Ensayos* de Stevenson, programó para el principio y el final del libro los dos textos quizá más inapelables del credo stevensoniano: “Mi primer libro: *La isla del tesoro*” y “Juegos de niños”. El primero, de 1894 –año de la muerte de Stevenson–, juega a desmenuzar el *backstage* íntimo, lleno de lluvias, niños pintores y saqueos literarios, de la novela de aventuras que lo hizo famoso, pero en rigor traza las líneas capitales de un programa narrativo intransigente, que Stevenson esgrime incluso contra su amigo Henry James (“Una humilde reconvención”): invención de un territorio, cirugía psicológica, sinoptismo dramatúrgico, sequedad estilística. El segundo, que Mayer no fecha, discute la infancia como objeto de nostalgia, moderniza la niñez con una filosa perspicacia prefreudiana y exalta a los niños, que “prefieren la sombra a la sustancia”, como el único gremio capaz de rivalizar con Flaubert a la hora de enarbolar la bandera del arte por el arte. Desde Arturo Carrera que la literatura no estetizaba la infancia con tanto humor, tanto rigor, tanta insolencia. Los dos textos están protagonizados por niños. Pero mientras el del primero –“un niño de edad escolar, con una necesidad imperiosa de algo que entretuviera sus pensamientos”– es una suerte de inductor funcional, cuya mera avidez de diversión obliga a Stevenson a dibujar el plano de la isla, y luego la isla, y luego la novela sobre la isla, los del segundo, obtusos, despóticos, ya son artistas hechos y derechos, monarcas de la ficción dotados de retóricas, procedimientos, gusto y hasta política propios, de los que todos los devotos del relato y su magia –empezando por el Borges de 1935, que en el prólogo de *Historia universal de la infamia* reconoce su deuda con Stevenson– siguen, lo sepan o no, aprendiéndolo todo. Entre los dos textos, yendo y viniendo como un talismán, un comodín, un Rosebud, está el verdadero fetiche de la ficción stevensoniana: el mapa. “He dicho que el mapa fue gran parte de la trama [de *La isla del tesoro*]. Podría casi decir que lo fue todo”, escribe. Pero además de representar el espacio que da a luz una historia, el mapa acapara dos o tres operaciones cruciales que Stevenson pone a prueba en la literatura y el gremio infantil en el juego: la concisión, la reducción a escala, la maniobrabilidad. El mapa es la maqueta que jibariza y profetiza la ficción, así como las barbas de lana y los bastones-espada son los bocetos donde se ensayan las pasiones adultas. A mitad de camino entre la mano y el ojo, la palabra y la imagen, la lectura y la visión, el mapa –emblema de ese “propósito visual” que Borges ensalzaba en la narrativa de Stevenson– es una joya y una herramienta; es decir, a la vez, el colmo de la autosuficiencia y el grado sumo de la provisoriedad: es “todo”, como Stevenson reconoce cuando evoca la génesis de *La isla del tesoro*, pero no es nada sin ese otro lugar, real o imaginario, geográfico o literario, al que apunta, al que invita a viajar o a imaginar. Si la infancia –esa *indiferencia intensa*– alcanza por sí sola para desbaratar la farragosa dimensión moral de muchos de estos *Ensayos* (“La casa ideal”, “Virginibus puerisque”, “Pulvis et umbra”), el mapa, con sus dosis idénticas de representación y abstracción, es la “solución” con la que Stevenson, entre otras cosas, conjura el problema del realismo. Más que reflejar mundos, hechos, cosas, escribir es trazar relaciones, medir distancias, conectar puntos extremos. No son ventanas lo que necesita un escritor; es un almanaque, un mapa, el plano de una casa. Ⓡ





premios OCTUBRE 10º Edición

Un espacio para crear, participar y ganar

Área Artes Visuales

Coordinador: **Sr. Guillermo Mac Loughlin**
Tema libre. En todas las disciplinas de las artes plásticas
Primer Premio: $3.000

Área Música

Coordinador: **Sr. Litto Nebbia**
Tema libre. Música urbana
Primer Premio: $3.000

Área Literatura y Comunicación

Coordinador: **Dr. Eduardo Romano**
Tema libre. Narrativa (cuentos y/o relatos)
Primer Premio: $5.000

Área Investigación

Coordinador: **Dr. José Enrique Miguens**
Tema Libre.
Primer Premio: $5.000

Periodismo Infantil y Juvenil

Coordinación del área: **Sra. Gigliola Zecchin "Canela"**
Tema libre. Crónicas, reseñas, notas o reportajes

2006

Coordinación general: Lic. Catalina Pantuso
Sólo para jóvenes

No se cobra inscripción

Bases y condiciones en
www.premiosoctubre.org.ar
Teléfono: **5354-6610**

Auspician Página/12 gde www.gdesa.com.ar